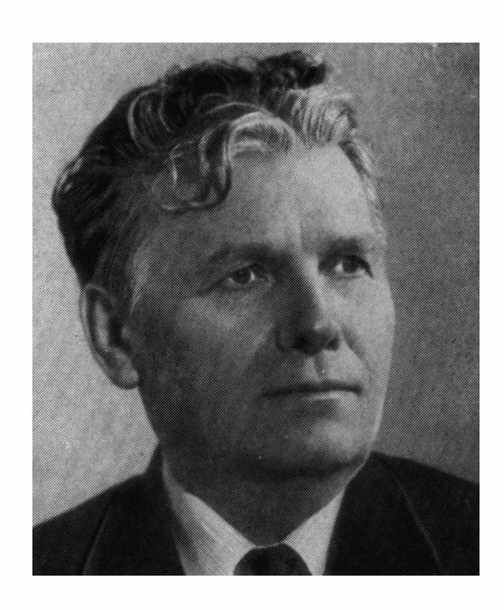
искусство
КИНО
12.70



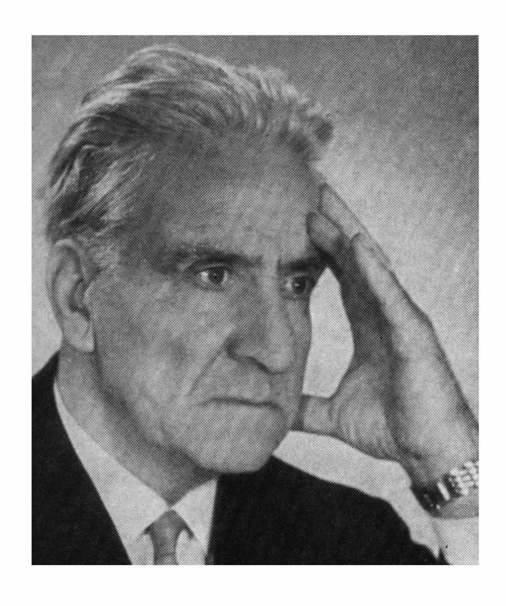


Поздравляем



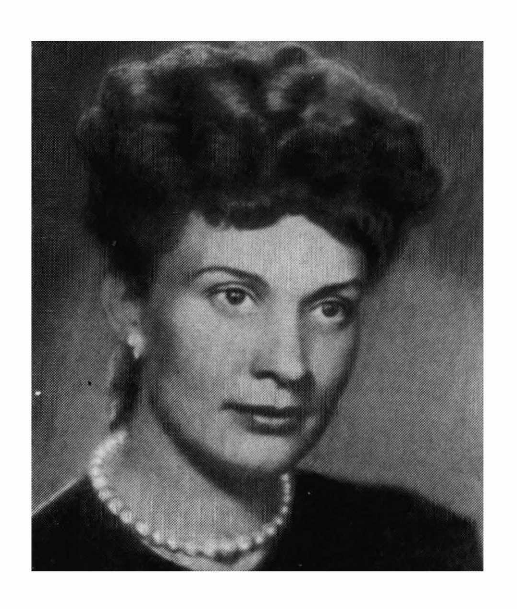
с 70-летием

ГАЛАДЖЕВА Петра Степановича, заслуженного художника РСФСР, участвовавшего в создании картин «На дальней заставе», «Клятва Тимура», «Март — апрель», «Рядовой Александр Матросов», «Майская ночь», «Донецкие шахтеры», «Они были первыми», «Когда деревья были большими», «Журналист», «У озера», талантливого актера, снимавшегося во многих картинах Льва Кулешова



с 60-летием

КОРНИЕНКО Ивана Сергеевича, доктора искусствоведения, видного киноведа, автора таких значительных исследований, как «Кино и годы», «Принципы и художественные средства искусства», «Пятьдесят лет украинского советского кино» и многих других



с 50-летием

АЛИСОВУ Нину Ульяновну, заслуженную артистку РСФСР, известную зрителям по талантливым работам в фильмах «Бесприданница», «Радуга», «Поединок», «Дама с собачкой», «Тени забытых предков», «Чрезвычайное поручение»

искусство КИНО

Ежемесячный журнал

Орган Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР и Союза кинематографистов СССР

Журнал основан в 1931 году

Художественный редактор
Т. М. Антонова

Технический редактор
Р. М. Гродская

Корректор
С. Л. Ярошевская

Рукописи не возвращаются

Издание
Союза кинематографистов СССР

Цена 1 руб.

Готовясь к XXIV съезду КПСС

Духовный мир современника и экран

Новые фильмы

Вопросы теории

Размышляя о герое

За рубежом

Сценарий

На 1-й странице обложки — актриса Инна Чурикова в фильме «Начало» (режиссер Г. Панфилов, «Ленфильм»)

искусство
КИНО

Iskusstvo Kino

Cinema Art

Before the XXIV Party Congress

Spiritual World of Our Comtemporary and the Screen

New Films

Problems of Theory

Thoughts About the Hero

Abroad

Script

Адрес редакции: Москва, А-319, ул. Усиевича, 9
Тел. 151-02-72
А 11216. Подписано к печати 16/XI 1970 г.
Формат бумаги 70×90 1/16. Печатных листов 12 (условных листов 14)
Тираж 38 000 экз. Заказ 570
Московская типография № 2 Главполиграфпрома Комитета по печати
при Совете Министров СССР. Москва, проспект Мира, д. 105

Готовясь к XXIV съезду КПСС

Калтай Мухамеджанов,

главный редактор Государственного комитета Совета Министров Казахской ССР по кинематографии

...В труд моей республики

Годом двойного праздника стал для нашей республики, для казахского народа нынешний 1970 год. Вместе со всеми мы отметили великую дату — столетие со дня рождения Владимира Ильича Ленина. А несколько месяцев спустя все народы страны — такова наша советская традиция! — торжественно встретили полувековой юбилей Казахской Советской республики. По самой сути своей это событие как бы продолжило празднование Ленинского юбилея: возникновение, развитие, расцвет Казахской ССР неотделимы от имени Ленина, от ленинского политического курса, от генеральной линии партии Ленина. «Твердое и последовательное осуществление нашей партией ленинской национальной политики,— сказал Генеральный секретарь ЦК КПСС Л. И. Брежнев на торжественном заседании ЦК Компартии Казахстана и Верховного Совета Казахской ССР,— политики дружбы народов и братства, со всей силой проявилось в исторических судьбах Советского Казахстана».

От имени партии и правительства Л. И. Брежнев высоко оценил героический пятидесятилетний путь труда и борьбы, пройденный казахским народом. Он отметил, что в течение жизни всего лишь одного поколения заброшенная, отсталая национальная окраина царской России стала развитой социалистической республикой, краем мощной промышленности, одной из основных житниц Советского Союза, крупнейшей животноводческой базой страны.

Участники торжественного заседания во Дворце имени В. И. Ленина с гордостью слушали речь тов. Л. И. Брежнева. Многие из них лично знали Леонида Ильича, когда он в годы освоения целины возглавлял Компартию Казахстана. Зал горячо приветствовал Генерального секретаря ЦК КПСС, когда он сказал, что вспоминает это время с искренней теплотой и благодарностью, ибо оно дало ему возможность близко познакомиться с одной из самых замечательных наших республик, с ее интересными, полными мужества и энергии людьми.

Многонациональный Казахстан широко отпраздновал свой день рождения. Вместе с рабочими и колхозниками, учеными и молодежью, инженерами и врачами отмечали его и казахские художники. Но я думаю, что многие деятели искусства и литературы испытывали непростые чувства. Со мною, признаюсь, было именно так. Когда я слушал речь Л. И. Брежнева и доклад Д. А. Кунаева, я был преисполнен

радости за свой народ, который в братской семье народов Страны Советов, с их помощью достиг таких исторических вершин, которые немыслимы на ином, кроме социалистического, пути. Но, с другой стороны, меня все сильнее тревожила мысль: а с чем пришли к юбилею мы, кинематографисты? Как сопрягается сделанное нами с достижениями республики? Как наши произведения отвечают растущим духовным запросам масс? Страна наша — на пороге XXIV партийного съезда. Что успело сделать киноискусство Казахстана за годы, истекшие после XXIII съезда КПСС, как мы должны работать на новом этапе?

Мы обязаны проанализировать не только наши успехи, но и промахи, просчеты. Ведь лучший способ отпраздновать юбилей, как писал В. И. Ленин,— это сосредоточиться на нерешенных задачах.

Духовная культура казахского народа развивалась в особых исторических условиях. Хотя наш народ не имел в прошлом богатых традиций письменной литературы, он с древних времен создавал богатейший фольклор, откуда и взяла свое начало профессиональная литература. Литература эта была выпестована с братской помощью литераторов многих народов Страны Советов, и в первую голову — с помощью русских писателей и поэтов. В своих назиданиях великий Абай писал: «Русские видят мир. Если ты будешь знать их язык, то на мир откроются и твои глаза». Абай Кунанбаев был поистине провидцем. Русский язык и русская культура играли и играют гигантскую роль в жизни моего народа. Язык Ленина, язык Пушкина и Тургенева, Горького и Толстого приобщил казахских художников к духовным ценностям мира. Взаимовлияние и взаимодействие культур всех народов СССР есть та живительная среда, которая позволила отсталым прежде народам создать великие духовные ценности нашей общей советской цивилизации. Русский язык, на который прежде всего переводились произведения молодой казахской литературы, сделал эти произведения доступными читателю не только в нашей стране, но и за ее рубежами. И изумленный мир открыл, что книги многих писателей, вышедших из гущи недавнего «кочевого племени», достойны занять свое место среди нетленных творений всечеловеческого гения.

Киноискусство Казахстана возникло и развивалось поистине как родное дитя русского советского кинематографа. Первые наши художественные ленты «Амангельды» и «Джамбул» создавались под непосредственным руководством русских мастеров. Бесценной творческой школой для молодых казахских кинематографистов было общение с работавшими в годы войны в Алма-Ате С. Эйзенштейном и В. Пудовкиным.

Казахское кино в лучших своих фильмах восприняло достижения и открытия русского и украинского кинематографа, но это отнюдь не привело к его нивелировке, обезличиванию. Казахское киноискусство появилось на свет и росло как искусство национальное, самобытное. Важное свидетельство того, что одна из основных тенденций духовной жизни в нашей многонациональной стране — постоянное взаимообогащение культур — есть процесс благотворный, необходимый всем нашим культурам как воздух. Еще Маркс писал: «Всякая нация может и должна учиться у других»...

Становой хребет любого искусства — тема современности. Казахский кинематограф имеет в этом смысле некоторые успехи. Но как он решает свою основную задачу сегодня?

Передовая научно-техническая мысль инженеров, могучие руки рабочего класса создали в нашей республике уникальные промышленные предприятия. Казахстанскую Магнитку и Соколовско-Сарбайский горно-обогатительный комбинат, угольные шахты Караганды и разрезы Экибастуза, нефтепромыслы Мангышлака Л. И. Брежнев назвал яркими образцами мощи и динамизма современной социалистической экономики.

Создали ли мы, казахские кинематографисты, картины, которые в ярких художественных образах отразили подвиг нашего трудового народа, превратившего Казахстан в край великолепной индустрии?

К сожалению, только теперь мы собираемся запустить в производство фильм «Пламя» по одноименному роману З. Кабдолова, посвященный людям, осваивающим «полуостров сокровищ» Мангышлак.

«Научно-технический прогресс все глубже вторгается и в народное хозяйство Казахстана,— говорил тов. Брежнев.— Отмечая несомненные достижения в этом деле, необходимо видеть и недостатки. Разве можно, например, мириться с тем, что экономический эффект, полученный за счет механизации, передовой технологии и прогрессивной организации производства, в значительной мере «съедается» на вспомогательных работах, где до сих пор еще высок удельный вес ручного труда».

Какой интереснейший узел проблем для ищущего художника!

Какие сильные характеры людей переднего края нашей экономики требуют внимания кинематографистов!

Требуют, но... покуда еще не находят.

К сожалению, в последние годы киностудия «Казахфильм» не выпустила и картин, в которых затрагивалась бы тема духовного возрождения казахского народа, происшедшего за годы Советской власти.

Нельзя сказать, что художники нашего кинематографа не пытаются решать важные проблемы времени, не берутся за серьезные жизненные темы. Свидетельство подобных творческих исканий — такие, скажем, ленты, как «Сказ о матери» А. Карпова, «Земля отцов» Ш. Айманова. Истинной творческой удачей явилась картина «Песнь о Маншук», посвященная героическому подвигу славной дочери казахского народа Героя Советского Союза Маншук Маметовой. Фильм М. Бегалина художественно точно вскрывает природу подвига, суровую и романтическую правду героической смерти — апофеоза жизни.

Дальнейшая разработка героической темы — наш долг перед новыми поколениями, которые всегда будут воспитываться на примере отцов и дедов, в героической схватке разгромивших фашизм. Именно эту высокую цель ставили перед собой авторы сценария «Нас четверо», по которому будет снят фильм о пионерах — красных следопытах, об их походе по дорогам погибших отцов-героев.

Наряду с удачами в казахском кино последних лет были и досадные художественные промахи. Особенно огорчительны подобные срывы в творчестве молодых режиссеров, от которых мы ждем новых успехов казахской кинематографии. Я имею в виду прежде всего картину «Синий маршрут» Ж. Байтенова, которая подверглась справедливой критике в прессе. Неглубокое раскрытие темы, маловыразительные герои, вялый монтаж резко снизили идейно-художественное звучание ленты.

Не порадовал, к сожалению, зрителя своей комедией «Ангел в тюбетейке» и маститый художник Ш. Айманов. Неудачей опытного режиссера А. Карпова стала картина «Дорога в тысячу верст».

Казахский кинематограф в большом долгу перед современником.

В творчестве мастеров кино республик Советского Востока особое место занимает историческая тематика. И это понятно. Исторические судьбы казахского народа, как и других народов Средней Азии, сложились в дооктябрьские эпохи трагически. Иноземные нашествия, вторжение орд Чингисхана разрушили богатейшую цивилизацию моего народа, прервав на долгие века поступательное его движение.

Царскую Россию Ленин назвал тюрьмой народов. Передовые русские люди с презрением относились к колонизаторской политике царизма и видели в «инородцах» своих братьев. До выхода на историческую арену российского рабочего класса, защитника и освободителя всех угнетенных, казахский народ изнывал в нищете и невежестве под двойным гнетом русского самодержавия и собственных баев.

Обращаясь к исторической тематике, художники национальных кинематографий хотят с позиций сегодняшнего дня понять свою историю, осмыслить ее место в мировом процессе, сделать ее достоянием своего народа, всего Союза Советов, всего человечества. Показывая те неразрывные нити, которыми скреплены с давних пор исторические судьбы казахов с русскими, со всеми братскими народами нашего Отечества, многие художники вносят неоценимый вклад в укрепление советского содружества народов.

Не могу не вспомнить в этой связи картину М. Бегалина «Его время придет». Художнику удалось в судьбе великого казахского просветителя и ученого, первым из казахов получившего русское образование, своей деятельностью скреплявшего связи русского и казахского народов,— удалось в этой судьбе показать всю силу, историческую обусловленность и необходимость дружбы наших народов.

К сожалению, в последние годы наша студия не порадовала зрителя подобными лентами. Правда, сейчас находится в производстве картина Ш. Айманова «Конец атамана», повествующая о гражданской войне в Казахстане. Идет работа над сценарием о героической обороне Уральска в те же грозные годы.

Понятно, что состояние дел на студии «Казахфильм» вызывает определенное беспокойство. Недавно ее работа стала предметом обсуждения в Центральном Комитете Компартии республики. Обсуждение было глубоким, поистине творческим. ЦК помог нам определить узловые проблемы, которые мы обязаны решить.

Недостатки, свойственные казахскому кино, связаны с комплексом вопросов, которые характерны, думаю, не только для нашей студии.

Мы испытываем нехватку талантливых режиссеров. Много сделавшие для развития казахского киноискусства режиссеры Ш. Айманов, С. Ходжиков, М. Бегалин и другие составляют ныне основную группу наших режиссеров и пользуются заслуженным уважением. К сожалению, у нас нет достаточного прилива молодежи, которая подхватила бы эстафету и приняла на свои плечи нелегкий груз ответственности за сегодняшний и завтрашний день национального кинематографа.

Меня иной раз поражает в некоторых молодых художниках, при всем их высоком профессиональном образовании, некая инертность и, скажем прямо, леность мысли. Я не могу покуда, к сожалению, назвать ни одного произведения режиссеров нового поколения, которое стало бы заметным явлением в казахском киноискусстве.

Полагаю, что в определенной мере это следствие недостаточно вдумчивого, ответственного отбора молодых людей, которых мы посылаем учиться во ВГИК и на Высшие режиссерские курсы.

Наряду с формированием кадров молодых режиссеров — а это дело длительное! — мы считаем необходимым привлечь к работе на нашей студии талантливых режиссеров из братских республик, Москвы, Ленинграда. У нас уже есть успешный опыт. Я имею в виду совместную постановку фильма «Выстрел на перевале Караш» «Казахфильмом» и «Киргизфильмом», осуществленную талантливым молодым киргизским режиссером Б. Шамшиевым. Значит, опыт этот надо развить и продолжить.

Все названные проблемы серьезны. Решить их нелегко. Но мы уверены, что забота партии, совместные дружные усилия художников казахского кино, помощь братских советских кинематографий в ближайшие годы сделают марку студии «Казахфильм» гарантией высоких идейно-художественных качеств фильма.

Мне хочется повторить слова тов. Д. А. Кунаева о юбилейных торжествах в Казахстане: «Праздник наш, конечно, пройдет, но это светлое настроение, деловитость останутся — и в том нет никакого сомнения, потому что у всех нас впереди самая заветная и желанная цель, ради которой стоит трудиться только творчески и с полной отдачей всех своих сил. Эта цель — коммунизм».

Алма-Ата

На киностудиях страны

Мы продолжаем печатать материалы, рассказывающие о том, как готовятся кинематографисты встретить XXIV съезд КПСС, что снимают коллективы киностудий к знаменательной дате.

Киевская студия научно-популярных фильмов подготавливает сейчас фильм «Как стать богатым?» (авторы сценария В. Кузнецов, И. Стависский, режиссер И. Стависский) — о проблемах научного управления в условиях научно-технической революции, о воплощении экономической реформы в промышленности. Мы печатаем ниже запись беседы нашего корреспондента М. Нечаевой с авторами будущего фильма.

В. Кузнецов,
И. Стависский

Как стать богатым?

Каждый, кто впервые попадает на «Криворожсталь», бывает поражен грандиозностью предприятия. Да и само это обычное слово —«предприятие» — кажется каким-то неподходящим, тесным и узким для этого гиганта. Он подавляет мощью, восхищает своей исполинской красотой, мужественностью форм. Здесь тяжело дышат мартены и сталеплавильные печи, не угасает огненная дорога проката.

Завод полного цикла — так называют «Криворожсталь» специалисты. Это значит, что железная руда и уголь, попадая в домны в первозданном виде, покинут горячие цеха качественным металлом, отлитым в рельсы, балки, стальные листы. «Криворожсталь» восхищает и потрясает величием человеческого труда, рожденного и возмужавшего в каскаде огненного фейерверка.

Именно здесь, в цехах огненной «Криворожстали», появилась у нас, кинематографистов, мысль аналитически разобраться в совершающейся ныне научно-технической революции, проанализировать систему научного управления сложным производственным организмом.

Мы побывали на разных заводах и фабриках Москвы, Ленинграда, Новосибирска, Днепропетровска, Запорожья, Харькова, Никополя, Череповца и многих других городов. Мы беседовали с учеными, инженерами, рабочими, руководителями ведущих предприятий, многократно знакомились с одними и теми же заводами. Что бросалось в глаза? В первую очередь неуклонное наращивание производства и... удивительный рост людей, сила их коллективной мысли — ищущей, дерзающей, конструктивно преобразующей сложный общественный организм, мысли, направленной на то, чтобы еще оптимальней, эффективней и лучше работалось и жилось нам всем.

Южнотрубный завод Никополя встретил нас образцовым цехом холодной обработки труб. Рабочий здесь не стоит у станка, а сидит за пультом управления. На первый взгляд цех кажется безлюдным, но сердце его бьется ритмично, пульс, как говорят врачи, «наполненный», организм живет уверенно и спокойно. Это олицетворение тех фантастических преимуществ, которые несет научно-технический прогресс.

«...Наука побеждать — это по существу наука управлять!»— говорит Леонид Ильич Брежнев. Блестящее подтверждение этих слов мы ощутили воочию в образцовых, чистых цехах ЛОМО — Ленинградского оптико-механического объединения. Как здесь все продумано, как учтена каждая минута, секунда рабочего времени! Это предприятие напоминает безупречный хро-

нометр, где есть все, что необходимо, и нет ничего лишнего. Каждый работник знает с точностью до минуты, что сейчас ему нужно делать и как его личный труд влияет на работу всего объединения. Знает он и то, что любую производственную неточность, малейшее нарушение ритма тотчас же зафиксируют чуткие приборы. Сюда, на ЛОМО, многие приезжают учиться. Но ведь кинематограф может безгранично расширить аудиторию тех, кто захочет наглядно ознакомиться с огромными преимуществами подлинно научной организации труда, интенсификацией производства, увидеть и перенять опыт передового предприятия. На ЛОМО не может трудиться рабочий, который остановился в своем развитии. А ведь таких предприятий, как ЛОМО, в стране немало. Стремительность научно-технической революции — это стремительность обновления личности.

Разговаривая с людьми, наблюдая их в цехах заводов, у прокатных станов, на рудниках, мы убедились в том, что не только изменилась научно-техническая вооруженность труда на предприятиях, но обогатился, духовно вырос современный рабочий, поднялось у него чувство ответственности и за свой личный труд, за результативность общих усилий. Эти черты, рожденные нашей действительностью, составляют суть советского характера.

Нам довелось быть свидетелями одного происшествия на запорожской «Днепроспецстали». Строительный рабочий очищал на бульдозере площадку перед новым цехом. Лопаты бульдозера волочили по земле обрезки металлических труб и с грохотом сбрасывали их в глубокую яму. Чего только не было там — металлическая стружка, рельсы, балки, мотки проволоки. Сбросив очередной ком металла, бульдозер заваливал яму землей. Мимо проходили сталевары. Они попросили бульдозериста не зарывать металл в землю — ведь кому-кому, а им-то известна цена каждого грамма железа! Тот, сославшись на распоряжение десятника, продолжал свое дело. Сперва ребята с ним спорили, а потом и до драки дошло. Конечно, драка — не метод воспитания. Но ведь повод-то какой? Что возмутило сталеваров? Как мог рабочий человек столь безразлично отнестись к труду своих товарищей! Позже, когда этот случай обсуждался, речь шла не столько о драке, сколько о совести труженика, о чувстве хозяина, о том, что безразличное, наплевательское отношение к народному добру подрубает под корень экономические успехи. Стихийно возникший разговор этот был для нас очень поучителен, он как бы раскрыл те потенциальные силы, которые живут в рабочем человеке социалистического общества и которые немыслимы в обществе капиталистическом, где пропасть отчуждения между личностью и коллективом углубляется одновременно с наращиванием технических темпов.

На эту мысль работает и то, что нам довелось увидеть на московском «Фрезере». Рабочий коллектив — руководители предприятия и сами рабочие — живут здесь с чувством высокого долга перед общественной собственностью. Тут уж не пропадет и самая малость металла. Даже ничтожная стружка пойдет в дело. Тут формула «личность — коллектив — общество» поистине монолитна. Тут современная техника и современный человек действительно находятся в гармоническом единстве.

Но ведь есть еще, к сожалению, отдельные заводы, цехи, участки, где производительность труда из года в год остается на одном уровне, где срыв может наступить в любую неблагоприятную минуту, где организация дела все еще держится на штурмовщине. Совсем недавно газета «Правда» писала о подобных неполадках и называла Александровский машиностроительный завод, где в первой декаде обычно сдается 12 процентов изделий, а на третью приходится свыше половины месячного выпуска продукции.

Так в общении с живой жизнью, в рабочей среде крепло наше желание сделать фильм о практике и теории хозяйствования, осветить некоторые аспекты претворения в жизнь научно-технической рево-

люции, выделив особо вопросы, связанные с интенсификацией производства, с совершенствованием хозяйственной реформы, с планированием и стимулированием, с внедрением в промышленность новейших научных достижений, с проблемами управления. Здесь мы увидели особую драматургию, которая позволит нам подойти к тем или иным явлениям аналитически.

...В первые послеоктябрьские годы мы были бедны. Мы начинали строить социалистическую экономику на почти пустом месте, часто отказывали себе во многом — ведь вопрос стоял о жизни и смерти молодого Советского государства. Нэп или гибель. Стремительные темпы индустриализации или гибель. Коллективизация или гибель. И тут наш народ, освободившийся от власти эксплуататоров, показывал чудеса героизма, необыкновенное мужество и стойкость в защите революционных завоеваний.

Мы включим в ленту хронику 20-х и 30-х годов, исторические кадры начала социалистического строительства. Мы воскресим факты ушедших легендарных лет, события прошлого — радостные и печальные, торжественные и будничные, драматические и лирические. Современный зритель увидит лица тех, кто строил Магнитку, Днепрогэс, Харьковский тракторный, Турксиб. Зритель услышит «голоса» тридцатых годов, звуки рабочих будней. Напутствие наркома тяжелой промышленности Серго Орджоникидзе: «...мы должны оседлать технику... мы оседлаем ее». Экран напомнит и разрушения войны — покажет рабочих, погибших от вражеской бомбы рядом со своим станком, превращенные в руины заводские корпуса, женщин и детей, расчищающих развалины, бригады, восстанавливающие разрушенное. Экран покажет великую победу человеческого разума — прорыв советского человека в космос.

Этим небольшим историческим отступлением мы хотим предварить кинорассказ о сегодняшнем дне социалистической индустрии. Предварить и создать экспозицию разговора о задачах, связанных с успешным осуществлением экономической реформы, размышлений о том, как полнее использовать возможности нашей социалистической экономики.

Генеральный секретарь ЦК КПСС тов. Л. И. Брежнев говорил на торжественном заседании, посвященном 100-летию со дня рождения В. И. Ленина: «Более чем полувековой опыт социалистического хозяйствования убедительно подтверждает, что руководство экономикой представляет собой, пожалуй, самую сложную и самую творческую задачу из всех, которые встают после революции. Здесь, как, впрочем, и в других областях общественной жизни, практически нет окончательных решений, которые бы раз и навсегда избавили от забот. Экономика — это сложный и динамичный организм, развитие которого само по себе постоянно рождает новые проблемы».

В нашем фильме «Как стать богатым?» (его название, конечно, еще не окончательно и его нельзя понимать буквально) мы хотели бы подчеркнуть, с одной стороны, сложности современного развития социалистической экономики и, с другой стороны, величайшие ее преимущества. При социализме подлинные созидатели всех материальных и духовных благ — трудящиеся — действительно заинтересованы в наибольшей эффективности общественного производства. Стало быть, нужно предельно полно раскрыть и реализовать возможности, заложенные в социалистическом обществе, поднять к творчеству буквально каждого человека. Этому и призвана служить экономическая реформа, об этом говорится в решениях XXIII съезда КПСС, декабрьского (1969) Пленума ЦК КПСС. В этом же русле идет подготовка к XXIV съезду КПСС. По существу, экономическая реформа, интенсификация производства для нашей страны означают сегодня такой же социальный скачок, как коллективизация или индустриализация.

Конечно, фильм о научном управлении, об умении хозяйствовать можно было сделать на любом «производственном» материа-

ле. Но нас привлекла черная металлургия. И потому, что она удивительно зримо показывает драматизм подчинения человеком косной материи, и потому, что век стали не только не кончился, как недавно считали некоторые, но едва начинается. И потому, что сложность современной экономики проявляется здесь особенно остро. Наконец, еще и потому, что живем мы на Украине, которую по праву можно назвать не только житницей, но и кузницей страны.

На металлургических предприятиях Украины воспиталась и духовно созрела замечательная рабочая гвардия, в недрах заводской среды мы нашли тех, кто своим высоким пониманием общественного долга, виртуозным мастерством высоко поднял честь и достоинство труженика. Тех, кто восхищал не только своим трудом, но и своим духовным обликом, широким кругом интересов, любовью к литературе, к театру, к кинематографу. Заметим, что из фильмов последнего времени завидным вниманием пользуется в рабочей аудитории лента Ю. Райзмана «Твой современник». Поднятые этой картиной морально-этические проблемы, вопросы профессионального долга до сих пор горячо и заинтересованно обсуждаются в рабочей среде.

Наш фильм мы строим на документальном материале. Не пытаясь давать какие-то готовые рецепты, не упрощая сложностей современной научно-технической революции, не облегчая предстоящих трудностей, мы будем стараться поставить зрителя лицом к лицу с теми животрепещущими проблемами, которые именно ему и никому другому предстоит решать. Нам бы очень хотелось, чтобы наши зрители — рабочие, инженеры, руководители предприятий — задумались над не решенными еще проблемами и ощутили желание своими руками сделать нашу жизнь еще богаче и умнее.

Есть еще у нас специалисты, которые со «вкусом» толкуют о недостатках, нимало не заботясь о том, как от них избавиться. Мы хотим подойти к проблемам нашего роста конструктивно. Так, как подходят к ним наши ведущие руководители предприятий, ученые, инженеры. Нам кажется, что фильму поможет особый драматургический прием, который мы хотим применить. Речь идет о том, что ученые именуют сегодня «экономическими играми». Под таким названием он известен сейчас во всем мире. Этот метод предполагает такое обсуждение специалистами сложных производственных ситуаций, когда наиболее оптимально вырабатывается экономическая стратегия, ведется поиск наиболее выигрышных решений. Так воспитываются «стратеги экономического поиска», развивается нешаблонность мышления, оригинальность суждений. Этот метод, кстати, удобен и для кинематографистов — он может оказать помощь в разработке драматургии интеллектуального поединка, когда сталкиваются различные мнения, когда рождается истина в умном споре действительно интересных, самобытных личностей. Мы предполагаем вынести на суд компетентных собеседников различные производственные ситуации, причем такие, из анализа которых каждый коллектив смог бы извлечь какую-то пользу для себя непосредственно. То, что выгодно обществу, должно быть выгодно каждому предприятию, каждому коллективу, каждому рабочему.

Научно-техническая революция очень стремительна и многопланова. Подчас, увлеченные победами технического прогресса, мы как-то забываем, оставляем в тени самого творца великолепных машин — Человека. А ведь именно он, Человек, по-прежнему стоит в центре великой борьбы за социалистические преобразования в экономике. Знатный шахтер, герой первых пятилеток Алексей Стаханов вспоминал недавно, что, придя на шахту по комсомольской путевке полуграмотным парнем, он должен был, чтобы стать квалифицированным шахтером, учиться и учиться. А затем держать Государственный экзамен, введенный по инициативе Серго Орджоникидзе для рабочих ведущих профессий. И после того как Стаханов в со-

вершенстве овладел своим оружием — отбойным молотком, он смог подумать и о более рациональной организации труда в коллективе.

Сейчас ушла в прошлое техника первых пятилеток, стали более совершенными машины. Но легче ли управлять ими? Нет. Одновременно усложнились и обязанности каждого квалифицированного рабочего. Это лишь на первый взгляд кажется, что рабочему, сидящему за пультом управления, «легче» и «проще», чем тому, кто стоял у станка. Современный рабочий должен многое знать, во многом разбираться не хуже инженера. Нашим фильмом нам хотелось бы помочь социальному развитию рабочих коллективов, их духовному и техническому росту.

Конечно, много воды утечет прежде, чем мы сможем вынести свою работу на суд зрителя. И все же мы постараемся не потерять задуманную тональность.

Мы хотели бы, чтобы наш фильм исследовал проблему богатства общества в гармоническом единстве, в совокупности экономических, социальных и нравственных достижений. В последнее время ученые, изучающие вопросы повышения производительности труда, все чаще обращают внимание на большую роль так называемых «странных факторов» в создании здорового микроклимата каждого коллектива. Музыка в цехе — это «странный фактор». Улыбка руководителя — «странный фактор». И солнечный зайчик в цехе иногда очень бывает важен. И как бы ни назвать причины, влияющие благотворно на повышение производительности труда,— «странные факторы» или иначе, ясно одно, что высокая требовательность к труду не только не отрицает, но предполагает внимательность и корректность во взаимоотношениях.

На заводе «Днепроспецсталь» мы познакомились с девушкой-буфетчицей. Поначалу мы заподозрили, будто только с нами, кинематографистами (как-никак — гости), была она предупредительна и внимательна. Но, к счастью, мы ошиблись: «пани Валя» (так ласково называли ее все) была одинаково мила со всеми, кто приходил в столовую. Как она работала! Куда там официантам «Метрополя»! Она вся светилась любовью к людям и умела узнавать желания каждого. Она знала, что кому рекомендовать, не только не портила настроения людям, но исправляла его. Вот только что человек, вошедший в столовую, почему-то был озабоченным, уставшим, хмурым, даже злым, но появлялась «пани Валя», и все преображалось и человек уходил из столовой спокойным, готовым к очередным трудам.

И, наконец, о названии нашего фильма «Как стать богатым?». Во все времена везде и всюду люди мечтали о богатстве. Кладоискатели, обладатели волшебной лампы Аладдина, стальные короли и жулики, торговавшие воздухом, чеховские злые мальчики, требовавшие от застигнутых влюбленных рубль за сохранение тайны,— все хотели разбогатеть. Притом — разбогатеть единолично. Богатство для себя! Без других и за счет других!

Социализм дает возможность разбогатеть всему обществу, а значит — каждому. Но с непременным отказом от вековой привычки: если богатеть — так самому, если разоряться — так другим.

Наш фильм мы хотели начать и кончить несколько метафорически.

Представьте себе современный город, улицы. Идут люди. На серой плоскости тротуара под ногами у прохожих лежит, поблескивая, новенькая монетка. Одна копейка. Ее никто не замечает. Это — в начале фильма. А затем, уже в конце, мы вернемся к ней, к копейке. Ее поднимает чья-то рука... И пусть не обвинят нас в крохоборстве — этот маленький кусочек металла нужен нам, чтобы еще раз напомнить, что дорога начинается с первого шага, даже совсем маленького, что вселенная начинается с атома, с элементарных частиц, что благосостояние общества зависит от каждого из нас.

Внимание! Важная проблема...

В № 7 нашего журнала была напечатана статья первого секретаря Татарского обкома КПСС Ф. Табеева «Мы ждем вас, товарищи!». Она заинтересовала читателей не только тем, что справедливо указывала на недостаточное внимание кинематографа к жизни и труду автономных республик РСФСР, но и серьезным анализом многих жизненных процессов, которые не получают отражения и глубокого осмысления на киноэкране.

Редакция сочла нужным продолжить разговор, начатый тов. Ф. Табеевым. В ряде выступлений представителей различных областей нашей жизни мы предполагаем показать, как и в какой мере откликается киноискусство на запросы времени. Цель этих статей — выдвинуть не решенные еще проблемы, привлечь к ним внимание кинематографистов. Естественно, что многое в размышлениях авторов будет носить заведомо дискуссионный характер.

В. Крымов,

заместитель директора Автозавода имени И. А. Лихачева

На заводской территории

Эпоха атома.

Эпоха электроники.

Эпоха космоса.

Эпоха биологии...

Таковы иные из кратких определений, которыми мы стремимся обозначить, а следовательно, постичь неповторимую суть происходящей в наше время научно-технической революции. Мне кажется, что при всей условности и «ограниченной годности» подобных афористических этикеток ближе всех к истине была бы такая: эпоха колоссальных скоростей и гигантских ускорений.

●

Эта статья — заметки организатора производства и делового человека, как нынче, сдав в архив термин «хозяйственник», именуют нашего брата, и читатель вправе заподозрить, что я, в хвост сотням и тысячам пишущих, запоздало намерен толковать о скоростях транспортных или в лучшем случае — о нарастающей лавине информации. Но я имею в виду другое — скорости и ускорения социальные.

История в наши дни словно прибавила шаг. Глубокие процессы происходят в нашем обществе, строящем коммунизм,— на наших глазах меняются структура и лицо составляющих его социальных слоев, быстро развивается новая система хозяйствования и управления экономикой на все более высоких уровнях, становится иной психологическая атмосфера, меняются люди.

И, как ни прозвучит это на «первый слух» парадоксально, растущему темпу социальных перемен, бешеному ритму нашей непростой жизни сопутствует стремление глубоко и, значит, неторопливо осмыслить явления и процессы нашего социалистического бытия, отыскать их корни, установить равнодействующую параллелограмма общественных сил, активно участвовать в поисках рычагов и катализаторов поступательного движения. Стремление это всеобще и повсеместно, ему следуют в силу профессии и призвания философы, социологи, психологи, экономисты, командиры-производственники, но оно — и потребность масс, самых обыкновенных людей. Народ познает себя и свое время.

Широкий самодеятельный процесс самопознания, с одной стороны — функция ра-

стущего интеллектуального уровня различных общественных слоев, с другой — углубляющейся демократизации всех сфер нашей жизни, с третьей — укоренившегося в каждом из нас чувства хозяина этой жизни. Люди спорят, обсуждая животрепещущие проблемы времени, в газетах и на собраниях, с друзьями и в кругу семьи, в домах отдыха и со случайным попутчиком в вагонном купе или салоне самолета. Я глубоко убежден, что всевозможные виды человеческого общения — организованные и такие, что на языке социологов называются неформальными,— проявления этой великолепной страсти к социальному анализу, к совершенствованию жизни на коммунистических началах, к претворению в жизнь политики партии.

●

За рубежом написаны сотни и сотни томов, где трактуется остро болезненная проблема разобщенности, некоммуникабельности человека, отчуждения личности в современном буржуазном обществе. Я отнюдь не хочу сглаживать и упрощать нашу жизнь — конечно, и у нас есть неустроенные судьбы, и одинокие люди, и неудачники, озлобленные на весь мир и замкнувшиеся в себе.

Но генеральная, доминирующая социально-психологическая установка членов нашего общества несомненна: органический коллективизм. Коллектив — наша естественная жизненная среда. Мы не мыслим себя вне ее. Если по какой-либо причине человек выпадает из привычного и присущего ему трудового сообщества, он, как правило, ощущает себя неполноценной личностью. Феномен, которого не знали прошлые эпохи, не знают и сейчас за рубежами социалистического мира: личность ощущает себя личностью, осуществляет себя как личность только в коллективе.

Но было бы опасным верхоглядством умозаключить, что в отношениях «человек—коллектив» у нас царит полная и безоблачная гармония. Это не так. Хотя бы потому, что различные слои нашего общества достигли разного уровня коллективистского чувства. Хотя бы потому, что бурное развитие социальных отношений непрерывно рождает новые проблемы взаимодействий человека и общества — от больших социальных систем до малых производственных групп. И прежде всего это проблемы, относящиеся к сфере труда, создания материальных и духовных ценностей.

Все это так, может сказать читатель, но почему речь об этом ведется в журнале, посвященном вопросам киноискусства? А потому, что журналу этому, кажется мне, вполне пристало вникать не только в факты и явления, которые существуют в кинематографе ныне, но и поразмышлять над тем, чего сегодня в нашем кино еще нет — нет, вопреки настойчивым императивам бытия.

Все мы знаем, что инструментом изучения связей, складывающихся между людьми в труде, искусство было и останется всегда. И потому я взял на себя смелость наметить абрис некоторых злободневных проблем жизни производственных коллективов, проблем, заслуживающих, по-моему, внимания всего коллектива муз, в том числе — музы кино.

●

Одна из самых распространенных ситуаций: новичок приходит на завод, входит в рабочий коллектив. Сколько коллизий — иной раз весьма острых!— рождает этот обычный, многократно повторяющийся процесс. Какое это поле для исследований методами искусства!

В одной нашей заводской бригаде появился некоторое время назад парнишка, только что окончивший десятилетку. Бригада была сплоченная, работала с высокими показателями, но образовательный, культурный уровень ее рабочих был относительно невысок. Новичка встретили настороженно — ну, это дело обычное. Но он довольно быстро освоил рабочую профессию, у него появилась сноровка, и он стал работать не хуже остальных. Каза-

лось бы, настороженность в отношении к парню — назовем его Сергеем — должна была исчезнуть. Ан нет! В бригаде он остался чужаком... В чем же дело?

Оказывается, в том, что Сергей вел себя не так, как другие члены бригады. В обеденный перерыв или, скажем, когда в работе случался простой, он раскрывал книгу и углублялся в чтение, в то время как остальные балагурили или резались в козла...

В сплоченных, спаянных малых группах всегда действует определенная система норм поведения, некая собственная система ценностей. И группа остро реагирует, если кто-либо внутри ее придерживается иных правил. Над Сергеем стали смеяться, он не обращал внимания, его стали награждать обидными прозвищами — не помогло. Тогда ему на спину повесили бумажку с карикатурой...

Как могли дальше развиваться события?

Одним из двух путей: либо Сергей решит смириться, станет вести себя, как все — то есть войдет, как выражаются социологи, в систему ценностей, санкционированных группой; либо он останется самим собой, завоюет уважение, авторитет, и тогда товарищи станут подражать ему: в группе сложилась бы новая система ценностей — сплав трудовой спайки и более высокой духовности. Сергей мог стать неформальным лидером группы. Какой вариант предпочтительней — для коллектива, для общества?

Когда я поинтересовался мнением на этот счет одного из коллег, он категорически заявил: первый.

— Чтобы дело пошло по второму пути, Сергей должен быть человеком большой внутренней силы и одновременно — большого такта. Подобные характеры встречаются не так уж и часто. А для производства важно, чтобы бригада сохранила спайку, единство. Любой ценой!

— Даже ценой, скажем, совместных пьянок?

— Безразлично. Лишь бы пили не в рабочее время. Социологические исследования показывают: чем бы ни была сплочена группа, она работает всегда лучше, чем группа, в которой царит разброд — даже по самым высоким и красивым причинам.

Я вскипел. Ибо глубочайшим образом убежден, что такой деляческий, узкоутилитарный подход чужд принципам, на которых зиждется наше общество. Об этом, по-моему, точно и верно писал известный специалист по проблемам управления доктор экономических наук В. Терещенко: «...Наша советская система не может принять измеряемую в рублях экономическую эффективность за единственно правильный критерий, как это делается при капитализме. Не менее важной мы считаем э ф ф е к т и в н о с т ь с о ц и а л ь н у ю, не измеряемую рублями... Математически правильное может оказаться нецелесообразным с точки зрения перспективы; общественно нужное и полезное не всегда экономически выгодно».

Как же с точки зрения социальной эффективности нам может быть безразлично, ч т о сплачивает малую группу — бригаду? Ценности, отвечающие нашим гуманистическим принципам, или нечто бездуховное, а тем паче, идущее вразрез с нашей коммунистической моралью? Не говоря уж о том, что проблемы официального и неофициального лидерства в малых производственных группах, проблемы весьма и весьма важные, стоят у нас остро, и мы, практики, вместе с социологами усиленно ищем методы их решения. Я думаю, что в случае, о котором веду речь, руководитель цеха, мастер, общественные организации должны были повести дело так, чтобы победил «второй вариант». Разве это не ясно?

Задаю я сей риторический вопрос и явственно вижу скептические улыбки некоторых знакомых мне администраторов: мол, красиво рассуждает товарищ Крымов, а план-то давать надо сегодня... Небось сам этого требует. А тут —«социальный эффект»!

Все верно: выполнение плана — наша обязанность. И повышение производительности труда. И прибыльности производ-

ства.. И все-таки, и все-таки... В конце-то концов, производство — оно ведь не самоцель. Для страны, для народа производим, для людей в конечном счете...

Проблема нелегкая, непростая. Как ее решать? Кто прав? И всегда ли тут есть только правые и только виноватые?

Вот какой конгломерат животрепещущих и противоречивых проблем... Сколько значительных, работающих на самом стрежне времени фильмов может быть создано, если истинные художники, обладающие социальной дальнозоркостью, вглядятся в этот разлом жизни. И какая была бы польза обществу — честное, вдумчивое, психологически точное изображение таких коллизий на экране приблизило бы их решение...

«Молодой рабочий со средним образованием — производство» — эта проблема сегодня вообще одна из самых острых. Культурная революция, государственная политика, поощряющая науку, всеобщее среднее образование создали в стране благотворный социально-психологический климат стремления к знаниям. Курс этот позволил нам достойно вступить в век научно-технической революции. Мы смело смотрим в лицо будущему.

Однако всякое движение, особенно обладающее высоким ускорением, неизбежно создает для движущегося организма определенные трудности.

Ежегодно миллионы молодых людей получают аттестаты об окончании средней школы. Большинство их настроено получить высшее образование. Однако, как известно, вузы могут принять меньшую часть абитуриентов. Множество остальных, вместе с теми выпускниками десятилетки, которые вполне сознательно избрали рабочую профессию, приходят в заводские и фабричные отделы кадров. Поток этот с каждым годом растет и неизбежно будет расти.

Нужны они нам?

Несомненно!

А вот нужно ли нам их высокое образование?

Казалось бы, положительный ответ на этот вопрос тоже несомненен. Однако не будем торопиться...

Социологические исследования установили, что пока средний оптимальный образовательный уровень для московской промышленности — 5—6 классов. Подчеркиваю: средний. Это значит, что рабочий с меньшим образованием не справится со своим делом, а рабочий с более высоким образованием...

Вот об этих-то людях давайте поговорим подробней. Их судьба, их социальное самочувствие, их утверждение как личности зависят от того, как они смогут применить знания, свой обостренный школой ум, свои способности. Современное промышленное производство знает множество профессий и специальностей, где требуется среднее образование, а то и более высокий уровень знаний. И от нас, руководителей производства всех степеней и рангов, от мастера до директора завода, зависит оптимальная расстановка молодого, образованного пополнения рабочего класса по рабочим местам.

К сожалению, не все мы это понимаем, а иной раз в сутолоке производственных будней, в обстановке нехватки рабочих рук до обдуманных решений не добираются администраторы...

А ведь это безмерно важно — и для производства и для общества!

Мне доводилось с грустью наблюдать, как искаженно формируется иной раз личность молодого человека, который по тем или иным причинам не получил труд по сердцу... Он может стать циничным делягой, из тех, что «вкалывают»— и часто здорово вкалывают! — только лишь ради денег, проявляя удивительную изобретательность по части приискивания какой угодно, лишь бы выгодной работенки. Либо превратится в раздраженного, вечно недовольного, фрондирующего ради фронды крикунишку...

А как здорово, как великолепно иметь дело со вчерашним десятиклассником, если его поставили туда, где ему работать

интересно! Скажем, в инструментальном цехе, где всегда есть, над чем поломать пытливую голову: что ни день, то новая техническая головоломка. Учишь его, этого высоколобого мальчишку, — и сам входишь в азарт! Ты ему ставишь задачки восходящей трудности, нарочно поручаешь делать такое, чего он явно не умеет и по всем статьям и канонам уметь еще не может. И — поди ж ты! Он, черт его побери, каким-то своим собственным, хитроумным, никому не ведомым, ни в каких профессиональных святцах не обозначенным путем все-таки делает! Тут срабатывает образование, интеллект. И — увлеченность... Взглянули б на него, когда работает: глаза горят, весь светится... Войдет такой мальчуган во вкус, станет гордиться своим ремеслом — вот тогда он человек, тогда он рабочий...

И кристаллизуется мастер, равный Николаю Филимонюку, слесарю инструментальщику, асу. Про таких на заводе говорят: первые пять-шесть лет, покуда набирается мастерство, он зарабатывает — больше сделал, больше унес из кассы. А вот потом он получает: постоянной мерой, абсолютной ценностью становятся его голова и золотые руки, его талант. Все знают ему цену: две сотни в месяц, и ни копейкой меньше. Ибо мастерство его столь блистательно, что первостепенно важно, не сколько Филимонюк сделал, а как он делает. Нормальная история — количество перешло в качество. И тут уж забота мастера, и начальника участка, и начальника цеха: такой слесарь не может и не должен заработать меньше своих законных двухсот рублей. Потому что ущерб его — нетерпимый ущерб цеху и всему заводу...

И все-таки будем говорить трезво: радикально решить проблему оптимального трудоустройства выпускников средней школы, дать всем им работу по душе покуда еще очень трудно. Реальное противоречие времени! Оно постепенно уйдет — по мере усложнения производственных процессов, в ходе научно-технической революции. Однако смягчить это противоречие, оделить как можно большее число юношей и девушек, вступивших в ряды рабочего класса, высшей земной радостью — радостью труда — мы можем. Обязаны.

Тут, кстати, я хотел бы заметить, что иные причины, в силу которых часть молодых людей оказывается разочарованной своим местом в обществе, коренятся в привитых им идиллических взглядах на труд.

Воспитание романтического отношения к труду — прекраснейшая вещь, но ложная романтизация труда — серьезная опасность.

Из года в год, вставши на котурны, мы внушаем ребятам: всякий труд — творческий. Но, товарищи, это ж неверно, а потому — вредно! Кому же не ведомо, что много еще у нас работ однообразных, трафаретных, к творчеству отношения не имеющих. И эту суровую правду жизни нечего скрывать от вступающих в жизнь. Они все равно с нею столкнутся, а крушение иллюзий — тяжкое крушение.

Другое дело, что любой труд необходим обществу, и вот эти категории долга и общественной пользы особенно нужно и важно внушать подрастающему поколению... Как? Дать рецепт не берусь.

Однако осмелюсь высказать свое искреннее убеждение: нет почти такого дела, к которому невозможно прилепиться душой.

В соседнем с моим кабинете работает один служащий заводоуправления. Казалось бы, что может быть скучнее его занятия: он проверяет приказы по заводу — все ли в них на месте, там ли поставлен номер, нет ли ошибок. Но этот человек — сама вдохновенная добросовестность! В каждом приказе он найдет, что нужно улучшить, уточнить. Не скажу, что я рано ухожу с завода. Но каждый раз с удивлением и непонятной мне самому неловкостью обнаруживаю: а Постников-то еще работает!.. Ему уж под восемьдесят. На пенсию не идет, да и мы не хотим, чтоб ушел. И говорим мы иной раз меж собой: а ведь когда-нибудь уйдет Постников на

покой — трое молодых его не заменят... Потому что дело, которое он делает,— нужное, важное для всего заводского механизма. Понимание этого, наверно, и укоренило в Постникове такое кристально-добросовестное, преданное отношение к занятию, поистине не романтическому.

И представьте себе, как интересен и своеобразен был бы такой герой на экране!.. Не раз бывали уже в кинематографе персонажи, которые занимались внешне обыденным, однообразным, скучным делом, но на поверку за этим скучным и однообразным оказывалось необычное, приподнятое, исключительное. А здесь речь идет о другом — не о высоком, а о реальном и необходимом. Все дело, вероятно, в том, что реальное и повседневное художнику нужно знать, чтобы изобразить...

Что же необходимо, чтобы постниковское умение находить вкус в самом скромном занятии стало правилом?

По моему личному разумению, прежде всего надо, чтобы все поры нашего общественного организма пронизало уважение к любому труду — не то «официозное», которое обозначено приевшимися табличками «Уважай труд уборщицы»,— а искреннее, сокровенное, будничное, впитанное каждым с молоком матери. Уважение — бесценный стимул!

Однажды я случайно слышал, как рабочий-зиловец внушал приятелю:

— Людей надо уважать. Если ты к человеку отнесешься душевно, он тебя обязательно полюбит. Потому что ему от твоего душевного отношения податься будет некуда...

Сильно сказано!

●

И еще одна, рожденная временем проблема.

Начну с истории, которую мне недавно рассказали. Она произошла в Польше.

В захолустном местечке построили большой первоклассный завод. Местечко превратилось в город.

Завод работает, но заложенного в проекте уровня выпуска продукции достичь никак не может. И оборудование отличное, и организация производства вполне научная, а — ни с места. В чем дело?

Чтобы выяснить это, пригласили социологов. Те провели конкретное исследование и пришли к неожиданному выводу.

Все дело в том, объяснили они администрации, что большинство ваших рабочих — недавние крестьяне, с неизжитой деревенской психологией — у них не выработана свойственная городским жителям потребность приобретать новые вещи. Они довольствуются тем, что у них есть, и потому у них нет стимула побольше заработать. Рекомендуем создать такой стимул.

И вот в город пригласили из Варшавы модельеров и манекенщиц, которые показали коллективу завода новейшие образцы одежды, а нескольким самым красивым девушкам-работницам вручили подарки — модные туалеты.

Затем в город прибыли представители фирмы, торгующей телевизорами. Опять демонстрация продукции, опять несколько счастливцев на зависть остальным получили ценные подарки...

Не прошло и двух недель, как кривая объема продукции завода резко пошла вверх. Вверх пошли и заработки. Горячие дни настали в городских универмагах и специализированных магазинах...

Великолепно, не так ли?

Но — так ли?..

Я обнаружил, что и на нашей почве рычаги материального стимулирования, которые стали несравненно мощнее после того, как вошла в силу новая экономическая система, иной раз действуют вхолостую: от человека зависит заработать больше, а он не хочет. Прикинул, что средняя сумма, какую он привык получать, у него уже в кармане, и больше не напрягается.

В чем тут заковыка? Какой срабатывает механизм?

Быть может, система стимулирования нуждается в совершенствовании?

А может, дело тут в размере стимулов?

Изменилась система ценностей, и в пред-

ставлении какого-то слоя возможность отдохнуть стала предпочтительней, чем возможность приобрести новые вещи... Недаром проблема свободного времени — в центре внимания общества и государства. Она широко обсуждается в прессе — общей и специальной. На решение ее направлено и введение двух выходных дней в неделю.

И это явление требует анализа, в том числе и средствами искусства.

По моим наблюдениям (оговорюсь, что они, конечно, не могут иметь, как выражаются социологи, репрезентативного значения), на тех рабочих, у которых выше духовные потребности,— на книголюбов, любителей театра, музыки, живописи, на людей, обладающих обостренным восприятием труда как главной связи между личностью и обществом,— на них меры материального стимулирования влияют эффективнее, чем на тех, у кого главный мотив поведения — чисто материальная выгода.

Странно, на первый взгляд: материальные рычаги лучше действуют на тех, кто считает, что не хлебом единым жив человек...

А в кино зачастую по старинке, стремясь изобразить благородное бескорыстие, подменяют его рахметовским аскетизмом... Невольно думаешь про такого киногероя, что он не живой человек, настолько в нем отсутствуют всякие земные, материальные интересы. А как мы видим, подобная материальная дистилляция — оборотная сторона ущерба интересам духовным. Ведь на активную духовную жизнь нужно в нашем реальном мире заработать...

Верно ли мы оцениваем, кстати, какого бытового, вещного комфорта достигли в последние годы во множестве наши рабочие семьи?

Вспомним, чтó за ассортимент предметов обихода обозначал достаток семьи в предреволюционные годы — притом не в рабочей среде, а в так называемом среднем слое: часы «Лонжин» или «Павел Буре» у главы семьи, швейная машинка «Зингер», граммофон «Пате», еще одни часы — стенные, с двухнедельным заводом. Велосипед— это уже предмет роскоши! Вспомнишь — и улыбнешься...

В квартире зиловской рабочей семьи, как правило, телевизор и холодильник, пылесос и радиола, фотоаппарат, а то и кинокамера, транзистор, нередко — магнитофон. Современная мебель. Конечно же — добротная одежда. А уж часы — у каждого мальчишки и девчонки: без часов и в школу стыдно идти...

Словом, все в семье есть, на текущие обновки хватает, питаются хорошо, и жажду глава семьи заливает, как говорится, не квасом. На все это хватает, а больше чего ж покупать?.. Конечно, не отказался бы от мотоцикла или машины, но... на них покуда, даже с месячной премией и «тринадцатой зарплатой»— годовой выплатой из прибылей, которую привнесла в жизнь нашу реформа, — не каждый накопит...

Так что же прикажете делать? Создавать новые потребности? Развивать вкус к приобретению? Или искать какие-нибудь иные стимулы, что лежат на пересечении сферы материального и сферы морального?

Вкус к *приобретению* хороших и нужных вещей — нормальное человеческое свойство, но надо четко отграничивать его от страсти к *приобретательству*...

Грань эта лежит в сфере социальной и психологической, и кому, как не искусству, ничего не упрощая, а беря эти процессы во всей сложности, новизне, ярко и зримо показать их обществу. Какие здесь таятся конфликты для кинематографиста, тяготеющего к острой и новой социальной тематике, какие возможности увидеть борьбу старого, рядящегося в новое, с подлинно новым!..

●

На краю нашей заводской территории, над Москвой-рекой, есть кусок незанятой, «неосвоенной» земли. Какой-то острослов когда-то окрестил его: «ресторан «Лопата». Почему именно «Лопата», установить сейчас трудно, но факт тот, что имя приклеилось прочно.

И вот на этом-то пустыре частенько устраиваются после смены группками, компанийками несколько десятков рабочих. И течет в дружеских компанийках неторопливая задушевная, то тихая, то погромче беседа... Не в сухую течет, нет, не в сухую... Но всегда, как говорится, здесь все по-людски.

Когда мне впервые доложили про подобную непредвиденную «самодеятельность», я помчался к откосу над Москвой-рекой, чтобы немедленно прекратить безобразие.

К своему удивлению, в живописно расположившихся группках я обнаружил хорошо мне знакомых кадровиков-зиловцев, отменных мастеров, людей с головой на плечах и безупречной рабочей репутацией.

— Как же это вы, товарищи дорогие,— стал я их стыдить,— собрались на заводе...

— Вот именно, на заводе,— спокойно, не смущаясь, возразил мне один из давних знакомцев.— Пообщаться нам надо, порассуждать о том о сем. Почему, скажем, у меня заботливая жена, все успевает, хотя наравне со мной работает, а у него — неряха и не хозяйка, несмотря что весь день дома возится... И как быть с Иван Иваныча Колькой — совсем парень от рук отбился, какие воспитательные меры нынче существуют... И про дела в нашей бригаде, и как довести до ума одну идею, что у нас появилась,— насчет нового расточного станка... И про договор с ФРГ, и про последние решения ЦК по сельскому хозяйству...

— Так неужто другого места нельзя найти?— не отступал я, хотя и немного уже поостыл.— Дома, скажем? Почти у всех вас, знаю, отдельные квартиры...

— Правильно, квартиры отдельные. Но дома жены, ребята. Дома мужской разговор не сладится. В ресторан, скажете? Сами знаете, сколько он потянет, ресторан. Дворец культуры тоже для задушевных бесед не приспособлен — там секции работают, он больше на молодежь ориентируется. Где ж нам собраться?

Этого я не знал.

Ну а ежели теперь поставить вопрос: хорошо это или плохо, сей «ресторан «Лопата»? Что скажет читатель, не знаю. Я лично ответить однозначно не берусь. Но уверен, что читатель не заподозрит меня в желании взять под защиту пьянство, которое приносит столько бед производству, семье, всей нашей жизни. Я считаю, что наступление на этот порок надо вести организованно, разумно, психологически и социально точно — научно, я бы сказал. Лобовой наскок, одни лишь запретительные методы радикальных результатов принести не могут. Следует разработать комплексную, всеохватывающую систему государственных и общественных мер воздействия, и в этом деле должны участвовать все мы.

Что же касается истории с «рестораном «Лопата», то я вижу в этом факте явление, даже некую проблему, если хотите. Ибо переплелось в нем множество различных и противоречивых нитей, меченных днем сегодняшним. Среди них есть и злаки и плевелы...

Однако если бы меня спросили, какая из этих нитей определяющая, ведущая,— я б не колебался ни секунды: чувство людской сообщности...

Об этом я и толкую: отчего бы кинематографистам не обратиться к этому кругу вопросов, не перенести их на экран, чтобы помочь нам их осмыслить?..

●

Есть в нашей жизни проблема, которую без риска ошибиться я назвал бы проблемой проблем: имя ей «руководитель».

Что такое руководитель производства сегодня? Каков он есть? Каким должен быть? Чем отличается от руководителя вчерашнего? Какие его качества особенно перспективны для дня завтрашнего?

Этот узел вопросов требует исследований и ответов. Притом ответов не только и не столько словесных, теоретических, но — практических.

Понятно, что резких, непереходимых граней между руководителем, чей стиль

мышления и работы соответствовал былым условиям производства, и типом руководителя, которого рождает нынешнее время,— таких границ нет. Однако, как говаривали древние, времена меняются, и мы меняемся вместе с ними. Перефразируя это крылатое выражение, можно бы утверждать, что лишь тот руководитель остается на высоте своего положения, который действительно меняется вместе со временем. Понимает смысл перемен.

Появлялись ли на экране произведения киноискусства, которые хотя бы ставили эту проблему, пытались бы коснуться ее скальпелем художественного анализа? Быть может, какие-то фильмы прошли мимо меня, но после «Битвы в пути» и «Твоего современника» я подобных картин не помню.

А ведь методы, стиль руководства с тех пор сильно изменились. В главном. Конечно, еще живы рецидивы так называемого волевого руководства. Но несомненно одно: оно себя принципиально изжило. В условиях развивающейся экономической реформы его судьба — банкротство.

Несколько лет назад один из больших цехов нашего завода находился, как выражались в тридцатые годы, в прорыве. Мы пришли к выводу: надо менять начальника цеха.

А кого поставить?

Был у меня (я тогда работал помощником директора по кадрам) на примете один товарищ в лаборатории испытания автомобилей. Умный, мыслящий инженер. Человек большой внутренней силы. А именно это качество, словно предчувствовал я, ему понадобится...

Словом, этого инженера выдвинули мы начальником прорывного цеха.

Начал он работать. Прошло некоторое время, но положение в цехе не менялось. На совещаниях у директора стали поговаривать, что новый начальник «не тянет». Дальше — больше. На каждой летучке его песочили, требовали немедленного перелома. Потом кое-кто впрямую стал говорить: пора снимать. Ничего путного тут не выйдет...

Отправились мы в цех. Посмотрели, что же за эти недели проделал начальник. Оказалось — все он делает верно. Точно. Тянет именно за те звенья, за которые следует тянуть. Принимает именно те меры, какие необходимы. А сдвигов покуда нет.

В чем же было дело?

А в том, что начальник цеха подошел к решению проблем по-новому. Аналитически. Прежде чем решать, он глубоко вник в суть ситуации в цехе. Докопался до самых корней. Днями и бессонными ночами (об этом мне после рассказывала его жена) думал над тем, что надо предпринять. Потом взвешивал, что можно предпринять. Исподволь готовил людей и технику. И только потом начал осуществлять задуманное.

Он принимал в расчет не только сегодняшние нужды, он стремился отрешиться от неизбежной текучки. И заглянул вперед, готовил свой цех к завтрашним и послезавтрашним задачам. Он действовал правильно, ибо руководить, как известно, значит предвидеть. Он выдержал колоссальный напор, выказав незаурядную стойкость. Его заставляли работать по старинке, требуя программы сегодня во что бы то ни стало. А он возвращался в цех и действовал так, как считал нужным, действовал, думая о конечном результате, о перспективе, о дне завтрашнем.

Так в одной судьбе столкнулись старый и новый стиль руководства производственным организмом, тот, что мы привыкли называть «волевым», и — современный, научный.

Подобное происходит часто. И, скажем прямо, не всегда побеждает еще новый стиль. Будь человек, о котором идет речь, менее стоек, думай он больше о себе, чем о деле,— могло бы для него и для цеха дело кончиться скверно. Сняли бы его, поставили нового начальника... А тут-то как раз заложенное им стало б давать плоды! И все б сказали: видите, поставили толкового парня — и сразу, с ходу дело пошло!..

Скажу прямо: зачастую нам не хочется или не можется ждать. Не хватает выдержки. Повседневщина жмет. Мы торопимся, не даем себе труда понять «почерк» того или иного руководителя цеха или службы. А чтобы понять, нужно вдуматься в суть его поступков, в его мысли и расчеты. Это необходимо, на это надо находить время. Ибо речь-то в таких случаях идет о судьбе человека-руководителя, и не только о его судьбе, но о большом деле и о судьбе многих сотен людей, работающих в коллективе под его началом.

Наш начальник цеха выстоял. Упрямо довел свою линию до конца.

И в один прекрасный день — это только так говорится: «в один прекрасный день!» — мы обнаружили: цех круто пошел на подъем.

У инженера оказался талант к руководству, он выказал умение шагать в ногу с сегодняшним днем, опережать его, этот день, догонять день завтрашний.

То случилось несколько лет назад. Сегодня этот товарищ — один из руководителей завода. Его человеческие свойства, его опыт, знания, определенный, своеобразный взгляд на вещи снискали ему всеобщее уважение. Существует авторитет власти и власть авторитета. Так вот: тот человек, о котором я рассказал, завоевал этот высший вид авторитета...

Разве такая судьба не могла бы лечь в основу фильма — мудрого и поучительного!

Вообще, мне кажется, самые обыкновенные, типичные человеческие судьбы — и есть наиблагодарный и ценный материал для художников кино.

Я уже упоминал имя слесаря-лекальщика, аса своего дела Николая Филимонюка.

Помню его появление в инструментальном цехе. Мы, молодые ребята, слесарили тогда здесь. Наша бригада занималась тонким и деликатным делом: ремонтировала наборы так называемых плоско-параллельных плиток — эталонов, по которым во всех цехах завода измеряют точнейшие детали, чьи допуска — микроны. А точность самих плиток равна десятым долям микрона. Представляете, что это за работа!

Течет время, меняется техника, новые поразительные станки приходят в промышленность, ужесточаются требования к точности, а у рабочего, который «доводит» плоско-параллельные плитки и подобные изделия, по-прежнему те же орудия труда: талант, острый глаз, чуткие пальцы...

Ну вот. В тот день и появился у нас новичок. Пришел устраиваться слесарем-инструментальщиком. Наш бригадир Федя Гурин (он сейчас профессор, доктор наук) и мастер спрашивают его: сколько тебе надо времени, чтоб отремонтировать набор в двадцать три плитки? Тот прикинул и отвечает: да за пару смен закончу. Мы переглянулись, улыбаемся, едва не хохочем: на такую работу уходило у нас не меньше месяца. Что ж, давай, действуй, говорит Гурин. А новичок заявляет: чугунные плиты надо нарезать. Еще больше нас смех разбирает: чугунные?! Мы-то работали на стекле. Шарлатан, решили про себя. Только выдает себя за инструментальщика. Пусть делает, как хочет,— обязательно оскандалится. И — поделом.

Долго корпел новичок над своей чугунной оснасткой. А когда закончил, отремонтировал плитки, как и обещал, за две смены!..

Оскандалились мы, а не он.

Оказалось, пришел Коля Филимонюк с «Калибра», где освоили к тому времени новую технологию, о которой мы еще не знали.

С тех пор прошло тридцать пять лет. Никакой карьеры внешне Николай Филимонюк не сделал. Не стал ни инженером, ни техником, ни даже мастером.

Но сделался Мастером с большой буквы. Когда ни мастер, ни технолог, ни даже начальник цеха не могут сказать, как сделать новую, сложную, небывалую работу, тогда говорят: отдайте Филимонюку. Ему нужен только чертеж — и все. Он сам разработает и смастерит оснастку, инструмент, потом сделает деталь и приложит к ней паспорт, в котором точно, лаконичным

языком цифр будет сказано, что размеры детали соответствуют ГОСТу, то есть допуск не превышает числа с тремя и даже четырьмя десятичными знаками. И любое контрольное измерение подтвердит: да, это так. Филимонюк сам себе и конструктор, и технолог, и мастер, и слесарь.

Когда видишь, как он работает, Николай Филимонюк, спрашиваешь себя: где же кончается мастерство и начинается искусство?..

Филимонюк — не исключение, хотя таких, как он, не много. Он не человеческий раритет. Это — тип рабочего. Человека высокой совести, поразительной смекалки, точных знаний и еще более точной интуиции. Про таких говорят: у него вся начертательная геометрия в голове...

Существует ли фильм-размышление, фильм-исследование о рабочем такого класса? Не знаю подобной картины. А уверен, что одна такая талантливая лента внесла бы в воспитание советского молодого рабочего лепту большую, чем многие и многие наши «мероприятия»...

●

Все эти проблемы — а имя им легион, — проблемы дня. Следовательно, нашего искусства вообще и кинематографа в особенности. С ними сталкиваются рабочие коллективы, руководители промышленности, партийные и общественные организации. Их пристально изучают ученые. Это проблемы сегодняшнего дня, но экстраполированы они в день завтрашний. Ибо в конечном-то счете речь идет о главном: о формировании нового, коммунистического человека.

Каким он будет? Мысленно рисуя его портрет, мы придаем ему живые черты знакомых нам людей — ведь он не возникнет, как гомункулюс, в пробирке, он зреет среди наших будней, впитывая в себя все лучшее, что посеяла в человеческие души наша великолепная эпоха, которая продвинула мир из предыстории в подлинную историю.

Я вижу его человеком дела, умеющим и любящим мечтать; личностью яркой, своеобычной, обладающей твердыми моральными принципами и собственными взглядами на вещи; ему присущ широкий кругозор не только в проблемах его профессии, но и в вопросах вечных, всегда волновавших человечество, он будет удивлен, узнав о недавних наших спорах на тему «физики или лирики?». Ибо союз «и» будет куда более мил его сердцу, чем «или». Мужество — не только воинское, но куда более трудное, гражданское, чувство личностного равенства — его неотъемлемые качества. Быть может, я фантаст, но еще одно свойство, кажется мне, будет у каждого: чувство юмора. Словом, это будет гармоническая, красивая, одухотворенная личность — Личность с большой буквы, и все ее качества будут сливаться в главном: в приверженности коллективизму, к благородному нашему делу, в любви к родной земле и ко всей Земле — общему достоянию человечества.

Искусство, быть может, в первую голову кинематограф, мне кажется, должно помочь нам осмыслить проблемы становления нового человека, все связанные с этим сложным процессом коллизии, конфликты, противоречия. Помочь таким образом генеральному делу времени.

И такие фильмы, как «Коммунист», «Председатель», «Твой современник», доказывают, что советскому киноискусству это дело по плечу.

Подлинное искусство всегда прогнозирует будущее, истинный художник — всегда футуролог...

Духовный мир современника и экран

В. Дьяченко

Парадоксы современного фильма

Дискуссионные заметки

I

В любом роде деятельности полезно время от времени оглядываться, оценивая сделанное. Кинематографистам это особенно важно: очень уж громоздко наше хозяйство.

Мне доводилось уже писать в журнале «Искусство кино» (1970, № 1) о том, что кинематограф наш обходит вниманием многие важные темы современности. Тогда речь шла о теме рабочего класса — не о признаках профессии, которыми наделен герой экрана, с этими признаками мы как раз время от времени встречаемся, а о том, что за кадром остаются реальные проблемы, анализ жизни, труда, быта, психологии наиболее организованной и социально активной части нашего общества. Я пытался в той статье охарактеризовать круг вопросов, жизненная важность которых не вызывает сомнений, и здесь позволю себе только напомнить их. Это пафос коллективизма и «психологический механизм» соревнования, рабочее мастерство и изобретательство, отношения мастера и ученика, формирование чувства классовой солидарности. Наверное, перечень этот можно было легко продолжить — экран так мало, так случайно прикасается ко всем этим интереснейшим и жизненно важным проблемам.

К сожалению, дистанцию между экраном и жизнью ощущаешь не только в рамках этой темы. Она, эта дистанция, становится столь же очевидной, когда в секторе обзора оказывается большая группа фильмов о современности и другой тематики.

Оговорюсь. Желая на нескольких примерах показать, сколь далеко подчас отстоит содержание фильмов от содержания действительной жизни, автор этих строк ни в коей мере не претендует на полноту анализа. Он ограничил себя во времени пределами одного прокатного года, а для разбора отобрал только те картины, которые позволяли наглядно проследить интересующие его тенденции. В статью к тому же не попали те наиболее примечательные картины года, о которых уже много и подробно писала критика. Хотелось вглядеться в тот репертуарный массив, который остался — в большей или меньшей степени — за границами общественного внимания и тем не менее соприкасался со зрителями, входил в круг их повседневных впечатлений.

Понятно, такое вычленение условно: у искусства свой календарь, да и вивисекция — не лучший метод познания. Более того, при выборочном анализе нас всегда подстерегает опасность ненамеренного пе-

рекоса, упрощения, пожалуй, даже эстетической некорректности. Но что поделаешь! Такова плата за скорость экспресс-анализа: своевременность обзора в наше быстротекущее время может оказаться дороже уравновешенной и тщательно выверенной безупречности.

II

«Что может быть важнее сюжета и что без него все учение об искусстве? Талант расточается даром, если сюжет не годится». Для кинематографа эта мысль Гете вдвойне, втройне справедлива, что и доказано на наших глазах недолгой жизнью и тихой смертью многочисленных теорий бессюжетного или как бы бессюжетного фильма.

Но как подступиться к столь важному предмету, как сюжет? Значительность и сложность его предполагает множество аспектов рассмотрения. И не удивительно, что возникла идея «инвентаризации сюжетов» с социологической точки зрения; статистический подход, надо думать, действительно дал бы материал для широких и основательных выводов. На такой же узкой базе, как сюжеты нескольких фильмов одного года, возможны только самые общие наблюдения относительно общественной значимости проблематики и разнообразия жизненного материала, затрагиваемого в этих фильмах, наконец, относительно, если можно так выразиться, технологии применяемых авторами этих фильмов методов убеждения.

Поступки героя, в которых проявляется его характер, сюжет фильма как система событий, стилистика автора как отражение его художественной задачи — известно, что все это приобретает смысл и значение, если является средством решения общественно значимого драматургического конфликта, вводит в круг важнейших общественных проблем. Бесконфликтный фильм был уродцем без шансов выжить; нынче даже коммерческий западный кинематограф, не желая нарушать контакт со зрителем, обращается к социальной проблематике, к политическому фильму, к обнаженным общественным конфликтам, трактуя их по-своему. Поэтому какой бы аспект анализа ни избрал обозреватель — ему не миновать необходимости ответить на главный вопрос: насколько, по его мнению, чутко и верно откликается кинематограф на современные конфликты и востребованные временем характеры; замечает и отражает ли он реально существующие в мире противоборства идей и общественных настроений.

Одно дело, когда авторы откровенно имеют целью представить зрителю не что иное, как «полтора часа прекрасного развлечения», по выражению рекламных рецензий. Тогда выходят на экраны комедии типа «Белый рояль», полукомедии вроде «Этих невинных забав» и «Игр взрослых людей», мелодрамы «Падающий иней», «Каждый вечер в одиннадцать», «Карантин», такие детективы, как «Развязка», и фильмы без жанрового подданства, подобные картинам «Синий маршрут» или «В горах мое сердце»... Безгрешные и простодушные, они еще находят своего зрителя, более или менее благосклонного и многочисленного.

При этом, однако, совсем не лишним, кажется, было бы дружеское предостережение на будущее: зрительские запросы меняются и, замечено, со все возрастающей скоростью. Выясняется, например, что падает популярность тех детективных фильмов, которые, подобно шахматным задачкам, не наполнены социальным содержанием. Менее заметна пока пресыщенность трюковой комедией. В киномелодраме происходит накопление внутрижанровых проблем, которые, вероятно, внесут значительные поправки в расхожие представления о якобы неисчерпаемых возможностях этого жанра. Здесь тоже все большую роль начинает играть социальная характерность и общественная проблематика, пусть даже интерпретированная по законам жанра. Да и сами эти законы не столь уж незыблемы...

Сложнее оценивать те фильмы, в которых явственно ощущается претензия на обще-

ственную значимость, хотя бы и не осуществленная по тем или иным причинам. К их анализу следует подходить осторожно, ибо нет в продаже надежного решебника социально-психологических задач, а сумма влияний, испытываемых авторами таких картин, не всегда, к сожалению, складывается в равнодействующую.

Допускаю, например, что авторы фильма «Рубежи» действительно были взволнованы темой личной ответственности каждого из нас за все происходящее вокруг. Но избранное ими художественное решение оказалось неадекватным идее, а герой, носитель ее, как отмечалось уже в печати*, не подготовленным к своей роли. Наверное, и авторы фильма «Десятая доля пути» видели в своем Павле Короткове героя нашего времени в типичной ситуации борьбы и преодоления. На самом же деле герой моложе ситуации лет на пятнадцать: сравните героев, конфликты и способы их разрешения в фильме «Десятая доля пути» с героями, конфликтами и способами их разрешения в «Битве в пути». Но «Битва в пути» в свое время оказалась созвучна общественным настроениям, чего никак нельзя сказать о «Десятой доли пути» (автор сценария С. Кара, режиссер-постановщик Ю. Дубровин, «Беларусьфильм»).

Щеголевато и эффектно перед нами разыгрывается знакомая ситуация: на некоем заводе люди уныло делали вчерашнее дело; явился вновь назначенный главный инженер Коротков и повелел: на старое наплевать и забыть, с сегодняшнего дня сами будем делать небывалый станок. Директор струсил, но согласился, работяги покумекали и тоже одобрили, конструкторы взорлили духом и только всякие плановики-экономисты стали интриговать, кляузничать да вызывать комиссии; но ничего у них не вышло. Работяги грудью встали «за», старичок конструктор (ох, и чудак!) спал-спал, да и выспал техническое решение, возлюбленная героя обратилась за помощью в райком, и, наконец, прогремел в финале руководящий глас: «Станок пускайте в серию».

Обратите внимание на интересную подробность: вся сюжетная функция такого энергичного, казалось бы, персонажа, как главный инженер Коротков, свелась, в сущности, к тому, чтобы, во-первых, принять с ходу волевое решение, а во-вторых, стоять на нем до конца. Все остальное и очень немаловажное делают другие: друзья-конструкторы конструируют станок, враги-экономисты предупреждают об опасностях волюнтаризма; посторонняя женщина, врач, и то свою лепту внесла. На долю же героя остался только кинематографический триумф.

Нет смысла толковать о правдоподобии разыгранной в фильме технико-экономической ситуации: она целиком условна. И не в этом весь грех. Много хуже, что авторы откровенно любуются своим героем, одним из типичных мастеров пресловутого искусства руководить по наитию.

Когда же авторы ставят перед собой достойную внимания задачу и находят соответствующее ей художественное решение, их фильм, даже при разных степенях удачи, вызовет как минимум уважительное внимание, ответную мысль, встречное душевное движение зрителя. Это могут быть фильмы на самые разные темы, с несхожими и не всех удовлетворяющими художественными решениями, но объединят их два основных качества: значительность мысли и цельность авторской позиции.

(Конечно же, наличие этих признаков само по себе еще не гарантирует высоких художественных достоинств фильма. Искусство не создается из точного знания, интуиция художника часто продуктивней логического мышления. Но сколь бы таинствен ни был ход творческого процесса, профессиональный глаз всегда угадает в замысле его потенциальные возможности.)

Политическая актуальность и психологическая действенность фильма «Мертвый сезон» довольно удачно сложились в одно художественное целое из непривычного

* См.: Ю. Богомолов. Рубежи и схемы.— «Искусство кино», 1970, № 2.

сочетания детективного сюжетного хода с безусловно документальными центральной проблемой и центральным характером. Латвийский фильм «За поворотом — поворот»— при явном его несовершенстве — производит все же впечатление серьезным анализом едва ли не вечной загадки: почему так часто явный, но блистательный порок бывает привлекательнее очевидной, но нудной добродетели. Армянский фильм «Жил человек» и грузинский «Скоро придет весна» запоминаются и гармонией и контрастами национальных характеров. Один из самых значительных фильмов года —«Степень риска» — на какое-то время станет, очевидно, примером точности в передаче социальных и психологических связей, характерных для нашего общества. Примеры можно было бы множить...

Но, думаю, пора постулировать вывод: именно проблематика — становой хребет фильма, пружина его сюжета, возбудитель энергии характеров. Ослабленное звучание проблемы снижает драматизм фильма, делает его решения и выводы частными, случайными, необязательными. Но при этом и значительная мысль может вовсе не прозвучать или даже обернуться своей противоположностью, если задаче не соответствует художественное решение. Тут много значит и выбор жизненного материала, и кинематографическая выразительность его, новизна и информационная ценность, эмоциональная емкость...

Но основным сегодняшним вопросом формы, как нам кажется, все-таки остается выбор принципа организации материала.

Как говаривал один мой добрый приятель, жизнь наша состоит из устава и ЧП. Сделав определенную поправку на терминологию, с этим, особенно коль скоро мы имеем дело с кинодраматургией, нельзя не согласиться. Авторы, работая над картиной, должны определить, какие условия будут доминировать в фильме: атмосфера повседневности или ситуация психологического стресса. От выбора зависит многое, и в каждом решении есть и свои преимущества и свои неудобства.

Стрессовые сюжетные ситуации более заражают эмоциями, нежели убеждают. И самые чуткие художники нашего времени учитывают это явление — сознательно или интуитивно. Отсюда — общее и столь заметное стремление к жизненной подлинности, к документу, к безусловности и точности в передаче социальных явлений и процессов.

Наш кинематограф все чаще обращается к реальным жизненным процессам, реальным социально-психологическим ситуациям и героям, стоящим на земле твердой стопой, а не на котурнах и пуантах.

Тенденция эта радует, результаты — не всегда.

Однако надо понимать и все сложности кинематографического процесса. Уловить суть социального развития много труднее, чем разыграть очередной «случай». Поэтика реализма не позволяет рвать страсть в клочки, а интерес зрителя необходимо вызвать и сохранить... Здесь вот довольно безжалостно анатомировался фильм «Десятая доля пути». А из чего возникли его недостатки? Необходимо было драматизировать и трудный для обработки жизненный материал и малоинтересного героя. В результате сжатая во времени, пунктирно прослеженная история стала недостоверной, а приподнятый над средой центральный персонаж оставил впечатление, противоположное запрограммированному. Встречаются сложности и иного характера — от непреодоленной традиции. Так, например, картина «Мертвый сезон» привлекла к себе внимание и симпатии реалистической, в общем, трактовкой такого материала и такого характера, которые, казалось бы, тяготели, наоборот, к условности обычного приключенческого фильма. Но авторы не были до конца последовательны и допустили «киношное» решение нескольких сцен и ролей. Не будь этих уступок привычному, фильм с Ладейниковым — Банионисом в центре мог бы подняться до уровня героической саги о суровом времени и жестокой профессии.

Особый случай представляет собой фильм

«В этом южном городе». Я имел случай ознакомиться со сценарием Р. Ибрагимбекова задолго до постановки и должен сказать, что это очень серьезная работа, анализирующая серьезные общественные явления и обладающая высокими драматургическими достоинствами. В картине замысел Р. Ибрагимбекова, на мой взгляд, во многом сведен с уровня общественных явлений на уровень бытового происшествия. И не приходится удивляться, что иные рецензенты увидели в фильме прежде всего экзотику и исключительность, а ведь именно против такого взгляда на жизнь и был обращен сценарий «В этом южном городе».

Интересно, что о фильме продолжают писать после того, как он прошел по экранам: слегка запоздалая учтивость! Но хорошо, что хоть теперь критика отмечает в нем главное: честность и бесстрашие авторов, осудивших национальную ограниченность, национальные предрассудки. И все-таки фильм мог стать еще более значительным. Он не стал таким из-за некоторой уклончивости и непоследовательности экранного воплощения *.

При реалистическом подходе к художественному решению фильма всякое отступление от жизненной правды строго наказывается. Это как ключ к замку: либо он подходит, либо нет, а если уж не подходит, то не имеет значения, на миллиметр или на метр. «Для объективного изображения какого-либо предмета требуется больше силы и гения, чем это обыкновенно думают. Нет ничего труднее, чем брать вещи такими, каковы они есть на самом деле» (Гете).

Другое дело — фильмы романтически и мелодраматически условного направления. Настроенный на авторские правила игры, зритель обычно не придает в таких фильмах большого значения правдоподобию подробностей.

* В № 6 «Искусства кино» в статье Б. Рунина «Как преодолеваются предрассудки» дан подробный анализ фильма «В этом южном городе». Редакции позиция Б. Рунина по отношению к картине Э. Кулиева представляется более точной.

Крайней степенью условности отличается фильм «Падающий иней» (сценарий К. Кудиевского, постановка В. Ивченко, Киевская киностудия имени А. П. Довженко). Условно-романтичен сюжет: некий скиталец морей по имени Ганс, человек без подданства, заболев, в бреду видит падающий иней и осознает себя украинским хлопчиком, некогда угнанным в фашистскую неволю. Выздоровев, он с помощью преданных друзей, преодолевая козни отвратительных врагов, отправляется искать родину. Конечно, все это чистая символика, и можно было бы ее принять, если бы не слишком уж вопиющая беззаботность авторов по части жизненных реалий. Невольно задаешься вопросом: какое же у нас тысячелетье на дворе? Ведь это же капитан Мариетт в издании Сойкина. К тому же в этом «издании» заграничный инвалид, например, выражается так: «У каждого на земле одна пуповина, и ни к чему ей заново не прирасти». Близок языку звучащему и язык кинематографический с его олеографией и сентиментальностью.

По степени пренебрежения законами зрительского восприятия рядом с этой псевдоромантической лентой заслуженное место занимает унылый и натуралистически подробный детектив «Ленфильма» «Развязка» (сценарий А. Ромова, постановка Н. Розанцева). Таинственным резидентом таинственной западной разведки оказалась таинственная личность, ожидавшая случая проникнуть в некие важные организации. Рассказывается об этом так протяжно, что даже бесспорные бытовые подробности кажутся подстроенными, а все персонажи — одинаково подозрительными. Кажется, авторы были озабочены только тем, чтобы развязка была ошеломительней.

Не странно ли, что из стен одной студии почти в одно и то же время выходят «Мертвый сезон» и «Развязка», «Степень риска» и «Эти невинные забавы»?

Травестированная повесть А. Рыбакова «Приключения Кроша», превратившись в фильм «Эти невинные забавы» (сценарий

А. Рыбакова, постановка А. Балтрушайтиса), как известно, лавров студии не принесла. О чем этот фильм — сказать трудно, связного сюжета он не имеет, даже случайности в нем слишком «случайны». Совершенно непонятно, зачем в картину подсажена девица, переодетая мальчишкой, зачем там мелко злодействует старый жулик, резвятся, как дошколята, парни и девицы вполне зрелого возраста, появляются маски и видения, произносятся фразочки настолько «литературного происхождения», что становится невозможным представить, чтобы кто-нибудь где-нибудь произнес их в жизни. «Игры взрослых людей»! Название этой литовской кинокартины вспоминается не раз, когда смотришь и «Эти невинные забавы» и некоторые другие фильмы.

Не чем иным, как играми взрослых дядей-киношников, следует считать и «Белый рояль» студии «Таджикфильм» (сценарий Т. Зульфикарова, постановка М. Махмудова) — историю поисков белого рояля, когда-то имевшего честь пребывать в гареме эмира бухарского. Для музея, в котором уже есть балалайка Петра I и барабан Чингисхана, такой рояль совершенно необходим. Розыски рояля ведутся весь фильм, сопровождаемые песенками, вроде «Бабушка козлика спиртом поила», или хором евнухов —«Добро пожаловать в гарем!»

Насмотревшись и наслушавшись всего этого, начинаешь мрачно размышлять о вкусе, мере, стиле... Начинаешь думать, что, видимо, необходим отдельный серьезный разговор о снижении профессионального уровня в фильмах последних лет. В самом деле, в скольких из них, тщательно отделив впечатление от раздражения, все же отмечаешь непрофессионализм в общем и небрежение и правдой и отделкой в частностях, ремесленнический цинизм и недостаток авторского самоуважения, наконец, просто редакционные огрехи всех степеней и на всех уровнях.

Есть старинный термин «эвфуизм», обозначающий напыщенность, вычурность речи, жеманность. Это слово из ума нейдет на иных просмотрах. Что-то расслабленное, лениво претенциозное, несущественное сквозит во многих картинах. Словечка в простоте не скажем, монтажной фразы в строгости не сложим. Манерно жонглируя деталями быта, поведения, психологии, разучились строить целое по законам высокой правды, согласно требованиям ритмической архитектоники, продиктованной смыслом. Антураж второго плана и второплановые персонажи незаконно завладевают вниманием, главные персонажи и основные темы — как под лед уходят. Дурной вкус, сознательные и бессознательные цитаты, неопрятность монтажа, мизансцены, игра ассоциациями по принципу «вспомнила баба деверя и купила петуха»...

Конфуз в переводе на русский язык означает неумение, говаривал великий сатирик. Неудача некоторых фильмов года впрямую объясняется неумением. Это бы не удивляло, если бы неумение не было столь очевидно, а в некоторых случаях — заранее предсказуемо. Здесь, на бумаге, приводить примеры нелогичного монтажа, неверных интонаций, неловких и путаных мизансцен сложно, зато можно привести любое количество словесных эвфуизмов, алогичных словосочетаний, элементарной стилистической безграмотности. А они — и это можно доказать! — обязательно порождают эвфуизмы и стилистическую малограмотность в изобразительном ряду. Вот как иные киноавторы позволяют философствовать своим героям:

«— Род приходит и род уходит, а земля пребывает вовеки...»

«— Смерть правдива, и от жизни хочется такой же правды».

«— Я научился быть младшим... Это счастье — быть младшим!..»

«— Плохого времени не бывает, бывают плохие люди!..»

А вот так кучеряво излагают персонажи свои благородные чувства:

«— Вы хотите, чтоб я своим хилым телом сел на святой хлеб и этим опоганил обычай?..»

«— Врач — это религия. Когда у меня умирал больной, я не хотел в это поверить...»

«— Работы в России даже больше, чем человеку надо...»

«— С твоей демократией на лодырей управы нет...»

— «Грешным делом пользую...» (в смысле — водку пью).

Риторические волдыри? Ах, если бы только это! Ведь вся штука в том, что произносят эти реплики, за исключением последней, персонажи положительные. Во всяком случае — таковыми задуманные. Так что же это — случайность? Или проявление какой-то серьезной, незаметно нагрянувшей на нас опасности?

III

На экране минувшего года редко встречались по-старинному простодушно приподнятые над толпою, возвышенно-романтические характеры: беспощадный реализм кинокамеры обычно жестко их приземляет. Зато довольно точно определились иные, более сложные и технологически более тонкие методы идеализации, обычно сентиментально окрашенной.

Сейчас в нашем творческом обиходе живут две прекрасные легенды — о чудаке, в котором истина, и о сереньком и незаметном человечке, в котором мудрость и сила. Обе они родились из действительных, хотя и не обязательных жизненных наблюдений и из реальных, хотя и не всеобщих свойств драматургии.

Да, бесспорно, чудаки украшают нашу землю, и, действительно, в их эксцентричности отражается закон жизни: новое часто рождается как парадокс и умирает как банальность. Но ведь не чудаки населяют землю — иначе чем бы они выделялись?— и не они, слава богу, устроят ее. Так, может быть, наше чрезвычайное внимание к чудакам и чудачествам объясняется главным образом тем, что все парадоксальное эффектно выделяется на фоне обыденного и путь от парадокса к банальности сам по себе драматичен?

Да, бесспорно, статистически справедливо и эстетически благородно возносить в перл творения так называемого «простого человека», в первом эпизоде обманчиво серенького и незаметного, а в последнем — встающего во весь свой рост. Эффектно. Но ведь психологическая наука теперь точно знает, а настоящее искусство всегда догадывалось, сколь велико в каждом из нас расстояние между видимостью и сущностью, сколь сильны жажда самоосознания и страх потерять индивидуальность.

Так что же это за «обыкновенный человек» с такими внутренними пружинами и как его изображать? Не скрывается ли за концепцией «серенького и незаметного» прежде всего соблазн контраста как такового, тяга к драматическим перепадам чувств и состояний?

Думается, так оно и есть. Этим и объясняется, почему легенда о чудаке, в котором истина, и легенда о сереньком и незаметном, который еще себя покажет, живут и владеют умами: первая — как точка зрения на характер, вторая — как метод его создания...

Легенды красивы, легенды удобны. Этого достаточно, чтоб ими пользоваться. Слегка закамуфлированные, они часто служат неким моральным и псевдотеоретическим оправданием ремесленной, внешней и схематической трактовки характера нашего современника. Одной из главных примет такого взгляда на него, по крайней мере.

...Идет война. Сурово, голодно. Бабы-грузчицы, заменив мужиков, уродуются, таская чувалы. Почта носит похоронки. В это время некий юный «корреспондент из Москвы», ведя красивые разговоры про «мир умирания» и про то, что «смерть правдива», упорно добивается какого-то особенного интервью у передовой крановщицы. А про нее говорят нехорошее, дескать, «у нее материальный подход к жизни». Да и грубит девка напропалую, хотя все это — одна лишь видимость, на самом же деле она похоронку на нелюбимого мужа получила (а он ей вовсе и не муж даже)

и потому с горя тяпнула спиртного в мужской компании, да и вскричала с подтекстом: «Пошли в затон, там танцы! Эх, и дадим леща!»

Вот такой чудаковатенький характерец придумали своей героине сценарист Ю. Нагибин и режиссер В. Виноградов («Жди меня, Анна», «Беларусьфильм»). А надуманный эксцентризм главного персонажа в свою очередь потянул за собой целую вереницу различных раритетов, так что только диву даешься: тут и дерущиеся лилипуты, и жалкая фальшивая цирковая борьба, и нелепые танцы на палубе обсохшей баржи, и дикие, уродливые грузчицы, и овес, который «только передовикам выдают», и любовь-калека... И все это без боли и сочувствия — холодно, щеголевато, в лихом, с «искрой», монтаже.

Ладно, сдержимся, не станем расточать сентенции об уважении к горю и бедам военного времени, о вкусе и мере, о профессиональном ощущении несовместимого по восприятию. Отметим лишь, что заданная эксцентричность, чудаковатость героини, внутренне ничем не оправданные, ни для какой цели не употребленные, закономерно востребовали от увлеченных авторов целого каскада драматургических и режиссерских приемов, противных времени и вкусу. И сделаем зарубку: не так уж она невинна, эта легенда о мудрости чудачества. Чаще всего она — индульгенция для авторов, приобретающих за недорогую плату право не мотивировать поведение своих персонажей жизненной правдой, логикой. Чудак — он и есть чудак, какой с него спрос?

Так появляются чрезвычайно странно действующие персонажи и в литовском фильме «Игры взрослых людей»*. Хоть и говорят, что в каждом чудачестве есть своя логика, признаюсь, тут я ее не обнаружил: персонажи фильма, дергаясь на сюжетных поводках, действуют здравому смыслу вопреки. Их беспорядочная суета и составляет весь смысл и суть этого фильма, сложенного из двух послеобеденных анекдотов, разыгранных с тяжеловесной игривостью.

Один из персонажей уже известного нам фильма «Десятая доля пути», мастеровой Зязюля, время от времени повторяет как боевой клич: «Ребята, самба должна иметь пандейро!» Никто, включая и авторов, в точности не знает, что это значит, но это и не важно. Фразочка вручена Зязюле как проявление его чудачества, однако в финале она звучит как формула всего фильма. Да и главный герой, упомянутый выше инженер Павел Коротков, с первых же кадров заявлен как натура необыкновенно сложная и отчасти даже загадочная. Но очень скоро мы убеждаемся, что перед нами не что иное, как одна из модификаций все того же чудачества — импульсивного в решениях, картинного в поступках, скорого на руку и на слово, удачливого не по заслугам, а по неизреченной милости авторов. В этой условной «самбе» наличествует безусловно модное «пандейро»: необходимый гарнир к возвышенным странностям героя. Магнитофон, бормочущий с подтекстом по-французски; тетя, еще в 1912 году стрелявшая в Берне из лука; благородное и бессмысленное самопожертвование героини; песенка с чертовски умственным текстом. Ничего не попишешь, ребята — самба должна иметь пандейро!

Есть еще один вид кинематографического чудачества, тот, который проистекает от чрезвычайной невинности героев. А эта невинность в свою очередь складывается отчасти из отсутствия всякого образа мыслей у персонажей, отчасти же из их инфантильного неумения различать добро и зло.

Такова житейская невинность Ашура, героя фильма «В горах мое сердце» (сценарий Э. Дубровского, режиссер М. Арипов, «Таджикфильм»): молодой парень, только что демобилизованный из армии, живет бессмысленно, как сомнамбула, неспособный отличить холодное от горячего, доброе от злого, жулика от человека порядочного. Какие-то события мелькают мимо Ашура, на какие-то он сам невзначай нале-

* О нем см. также статью А. Нуйкина «Странные игры» в № 7 нашего журнала за 1969 год.

тает, пока заботливые авторы не подбрасывают его к благородным геологам, которые, хохмя и напевая, открывают в горах что-то такое очень молибденовое.

Студия «Казахфильм» выпустила фильм «Синий маршрут» (сценарий О. Сулейменова, режиссер Ж. Байтенов). Этот фильм — просто энциклопедия чудачеств вышеописанного рода. Но не бессмысленных, как у прочих, а ... философических. С первых же кадров герои кидаются здесь в беспринципную драку, затем драка повторяется, но уже из принципа, а в финале возникает третья драка, поставленная как апофеоз сил добра. Участвуют в драках некий юнец, который «учится быть младшим» (а учат его этому на кулаках), философствующий хам и тупой драчун. Колесит по степи машина с этими тремя персонажами, и чем они при этом занимаются — для авторов совершенно неважно. Огромные балбесы дерутся, играют посередь степи в детскую игру «казак с одним», «казак с двумя», совершают в пути серию глупостей, отчего чуть было не погибают, а по дороге попадаются не меньшие чудаки: то какой-то великан-борец, владелец пианино, то беглые жулики во главе с уголовником по кличке Грамотей, щеголяющим повадками, словарем и философией Бени Крика. Жулики кинематографически злодействуют, но наша тройка наконец-то сдружившихся в беде чудаков их побеждает, и в финале герои обнимаются, как забившие гол футболисты.

За такое переложение сюжета авторы вправе на меня обидеться. Но, честное слово, это просто самозащита: невозможно всерьез воспринять персонажей «Синего маршрута» и систему их взаимоотношений. Инфантильность персонажей вызывает откат в обратную сторону.

Спору нет, запоздание гражданской зрелости у некоторой части нашей молодежи — реально существующее явление, и правы те кинематографисты, которые пытаются в нем разобраться. Но если иметь целью действительно художественный анализ, то не стоит подменять понятия и объяснять запоздалую, ослабленную и неточную реакцию героев на житейское зло только лишь их гражданской малограмотностью, отсутствием привычки отличать горячее от холодного. Известно, что действительные причины время от времени дающего себя знать социального инфантилизма и глубже и сложней, а поэтому любое упрощение проблемы неизбежно влечет за собой психологическую фальшь и драматургические натяжки.

IV

Как ни жаль, в статье приходится касаться только основных персонажей, поведение и поступки которых ведут сюжет и складывают формулу разбираемых фильмов. При этом хотелось бы, конечно, держать в центре внимания такие персонажи, которые имели бы право называться героями, то есть людьми, воплощающими некий коллективный опыт, общественные цели, социальный идеал. Иными словами — характеры крупные, сильные, яркие, выделяющиеся либо в силу своих внутренних качеств, либо под влиянием сложившихся обстоятельств, вырастающие под увеличительным стеклом авторского анализа. Но такие характеры удаются редко. Более того, теперь иной раз создаются фильмы, в которых не только нет героев, но нет и характеров.

Я понимаю, что такое заключение звучит вызывающе, но что поделаешь, именно такой особенностью отличается, например, фильм «Белые тучи» (сценарий А. Сизоненко, постановка А. Сергиенко, Киевская киностудия имени А. П. Довженко). Персонаж, поставленный в центр этого фильма, складывается как бы из трех компонентов: его собственных отрывочных воспоминаний о пережитом, закадрового монолога, обобщающего смысл и наполнение жизни по крайней мере двух поколений, и еще нескольких сцен, в которых герой предстает в качестве хотя и второстепенного, но все-таки как-то действующего лица. Авторы избрали прием чрезвычайно усложненный, но зато оправдывающий и любые ма-

нипуляции с киновременем и по-особому изысканные поэтические кинотропы. Чистая условность приема не маскируется: с первых же кадров объявляется, что именно станет сюжетом фильма — не судьба, не жизненный путь героя, а —«дорога в смерть отца». Тот же закадровый голос доносит мысли героя: «Видно, вы, отец, за дни болезни передумали всю свою жизнь. И я тоже все вспомнил». Сюжету таким способом сообщен первичный толчок, а далее, конечно, следуют ретроспекции.

Я не скрываю своей неприязни ко всякого рода имитациям, но не хотел бы, чтобы сказанное здесь о фильме «Белые тучи» было воспринято как ирония — легко быть умным потом! Нет, хочется найти исходную причину неудачи: почему благие намерения авторов — а их следует считать именно такими — были обречены на неуспех еще в замысле? Очевидно, потому, что изображаемая на экране история жизни не идентифицируется с ее носителем, «синтетическим» героем фильма. Единственная тонкая ниточка, связывающая их,— закадровый голос, проговаривающий витиеватые фразы. Оттого-то и задуманный эффект «дороги в смерть отца» оборачивается бумеранг-эффектом: застав в конце фильма отца героя еще живым, мы, зрители, отвлекаемся от серьезных мыслей и недоумеваем по поводу интуиции сына. Образ центрального персонажа, заданный в трех непересекающихся плоскостях, никак не сливается в живую эстетическую реальность, а следовательно, не производит нужного эстетического воздействия, несмотря на всю свою «положительность».

Это пример почти химически чистой имитации характера путем подмены его кинематографическим приемом. Но в кинопродукции обнаруживается немало других способов имитации — с помощью иных методов, более искусных, менее обнаженных, хотя в конечном счете столь же неэффективных. Просто поразительно, сколько сил мы тратим иной раз на то, чтобы только не делать главного!

Когда в небольшой работе пытаешься изложить результат длительных наблюдений, то для доказательности приходится приводить самые убедительные, то есть самые крайние примеры. Такого рода примеры и приводились до сих пор. Но ведь между крайностями есть множество промежуточных состояний; и во многих других фильмах года многие иные характеры тоже строятся, хотя и в меньшей степени, на авторских допущениях, догадках, условных стимулах, неорганичных мотивировках. Так, например, даже такую, на мой взгляд, неплохую картину, как «Мужской разговор», можно принять, только заранее согласившись с исходным авторским условием: договоримся, предлагают нам авторы, что в картине все подростки энергичней и решительней взрослых.

Как нам известно из теории, задачей искусства является психологическое исследование мотивировки поступков и анализ их причин и следствий. Как нам известно из жизненного опыта, наше доверие или наше недоверие к человеку вырастают из того, насколько его поступки соответствуют или не соответствуют сложившемуся у нас представлению о нем. Этот психологический механизм действует столь же сурово-непреклонно и во взаимоотношениях зрителя с экранным образом. И вот наблюдение: очень немногие характеры выдерживают поверку без того, чтобы не обнаружились несоответствия, противоречия, упрощение чувств и взаимоотношений действующих лиц.

За мудрыми приключениями участкового уполномоченного Анискина («Деревенский детектив») следишь с интересом. Соскучившись по герою энергичному, предприимчивому и профессионально умелому, мы согласны признать за ним даже право учить уму-разуму и председателя колхоза, и парторга, и тракториста, и доярку, и продавщицу, и заведующего клубом, и даже районного уполномоченного. Но вдруг совершенно неожиданно мы видим, что у самого-то всезнающего и мудрого Анискина в семье далеко не все в порядке: дочь — лентяйка и гулена, сын — трусишка, же-

на — существо бесправное и бессловесное... И тут же — хотели этого авторы или не хотели — немедленно ставятся под сомнение и житейская мудрость Анискина, и его моральное право поучать и воспитывать: по старинной поговорке — справедливость начинается дома! Вот и гадаешь: если авторы этого не хотели, то зачем сделали; если же хотели именно этого, то мы их замысла, очевидно, не поняли.

До сих пор речь шла о крайностях принципиально условного, если так можно выразиться, конструирования характеров. Но было бы серьезным упущением не привести примера противоположного свойства, примера авторского заблуждения, ошибки.

Авторы фильма «Жажда над ручьем» (сценарий Ю. Эдлиса, постановка Ю. Калева и К. Осина, «Мосфильм») задались целью исследовать результат столкновения двух полярно противоположных жизненных установок: одна —«хочу, чтоб мне всегда было хорошо»; другая —«хорошую жизнь каждый должен сделать сам».

Обе формулы можно было бы еще резче противопоставить, фильм дает для этого основание. Но и в таком противопоставлении проглядывает нечто преувеличенно-категоричное, и здесь первый просчет авторов. Понять их можно: чем резче выражено противоречие, тем больше первоначальной энергии движения приобретает сюжет. Но ведь следовало иметь в виду и другое: столкновение таких жизненных установок должно было, ежели по правде, вызвать аннигиляцию со взрывом — как столкновение вещества с антивеществом.

Однако авторы сумели создать ситуацию, в которой противоречия характеров проявлялись постепенно. Метеоролог Леша остался на своем отдаленном посту без напарника; в помощь ему прислали приезжую девицу Лизу. Она мало знает и еще меньше умеет, но хоть душа живая рядом, и то легче. Потом — сжились, сдружились, слюбились: неизбежность в такой ситуации почти фатальная. Вначале все было буднично, почти без черемухи, потом началась идиллия. Казалось бы, совет да любовь, ан нет, у молодых разные представления о счастье. А ежели попросту, то женщине стало скучно: сегодня снег, пурга, работа, завтра — тоже снег, пурга, работа. И страшно: неужели это на всю жизнь?! А муж даже пообещать ей иное будущее то ли не может, то ли не хочет. И вот, помучив друг друга недолгое время, они... разъехались? Ничего подобного — помирились. Неизвестно, правда, каким образом, но все у них стало в порядке: так туманно-оптимистично они доложили по радио начальству.

Доложили, конечно, по подсказке, против логики собственных характеров и ситуации — и в этом вторая ошибка авторов. Окончив фильм таким образом, авторы сняли проблему, не решив ее. Конечно, всем приятно иметь — да и смотреть — фильм со счастливым концом, но тогда следовало решать иную задачку, полегче и помягче. Другое дело, что у авторов, может быть, для верного решения просто не хватило данных: слишком мало мы знаем о героях. Оба словно по зароку ничего конкретного не говорят о своем прошлом, а те их поступки, свидетелями которых мы стали, психологически не наполнены. Сдержанность авторов похвальна, но всему есть мера. Одна отчетливая черта характеризует Лизу: тоска неустоявшейся мысли. Не глубже и Леша: его благородный стоицизм уныл и безрадостен, как монашеская аскеза.

Авторы имели возможность (а в замысле и намерение, кажется) поставить точный и острый эксперимент, исследующий один из видов психологической несовместимости. Но, желая избегнуть обострения ситуации, они вмешались в течение опыта, и эксперимент прервался без результата. Ничего не поделаешь, опираться можно лишь на то, что оказывает сопротивление. Податливость послушных персонажей предательски обманчива: уступая, они опрокидывают наши замыслы. И наоборот, как утверждали классики: стойкие и самостоятельные герои не подведут. «Герои и героини мои делают то, что должны делать

в действительной жизни и как бывает в действительной жизни, а не то, что мне хочется» (Л. Толстой).

Спорить с классиками трудно, уж очень веские у них доказательства. Да и надо ли спорить? Ведь автор, как известно, свободно может предписать себе несколько иные эстетические законы и требовать суда над своими произведениями сообразно с ними. Не считается предосудительной, например, манера живописать характеры романтически-взволнованно, без докучной точности, с недвусмысленно определенными авторскими симпатиями и антипатиями. И в кинематографе у такого метода есть свои последователи и поклонники. Их верность и постоянство внушают к себе уважение. С одним, однако, условием: чтобы авторы были верны избранному методу, не допуская эклектического смешения.

С другой стороны, и критик вправе сопоставить действенность реалистического и такого романтического живописания характеров. Среди фильмов, оказавшихся в кругу рассматриваемых нами, есть два таких, которые полностью соответствуют требованиям сопоставимости: «Степень риска» (автор сценария и постановщик И. Авербах, «Ленфильм») и «Карантин» (сценарий Ю. Щербака, режиссер С. Цыбульник, Киевская киностудия имени А. П. Довженко).

Сравнительный разбор этих фильмов мог бы стать темой отдельной работы, настолько отчетливо проявлены в них две основные тенденции нашего кинематографа. Стесненный рамками обзора, автор вынужден здесь оперировать наиболее наглядными противопоставлениями.

Сейчас нас прежде и более всего интересуют разные методы «сборки» характеров из мозаики поступков и взаимоотношений.

«Карантин» в этом смысле следует старой доброй традиции. Произошло чрезвычайное происшествие: четыре человека попадают в условия вынужденного карантина, вызванного опасностью эпидемии смертельной экзотической болезни; пятый, руководитель работ, входит в зараженное помещение добровольно.

Пятеро подвергаются испытанию страхом, угрозой смерти — две женщины и трое мужчин. Женщины, врач и лаборантка, ведут себя достойно, несмотря на то, что у одной из них дети, а другая готовится стать матерью. Два холостых мужика, два врача, из которых один фронтовик, отчаянно трусят. Руководитель работ тактично поддерживает упавших духом, продолжает работу над вакциной, находит ее и таким образом спасает всех — кроме себя, разумеется. Из карантина выходят четверо преображенных, прошедших горнило страстей, как бы заново рожденных людей. Пятый, лучший, погиб.

В этом сюжете есть несколько психологических ситуаций, которые продиктованы требованиями жанра и решены в соответствии с ними. «Вдруг»— чрезвычайное происшествие. Это всегда производит впечатление: вот только что было все спокойно, и вдруг... лопнул аппарат с культурой опасного вируса. Благородное самопожертвование: руководитель работ мог не входить в зараженное помещение, более того — не должен был входить. Моральное объяснение: аппарат был его конструкции, стало быть, иначе поступить он не мог.

Женщина-врач счастлива в браке, в детях, поэтому ее жалеешь больше, а потом больше уважаешь за мужество и выдержку.

Лаборантка ждет ребенка. Две жизни в одной. И все-таки стойко держится.

Молодой врач мелочно обвиняет руководителя, откровенно паникует, истерично философствует: вот — солнце будет светить, трава — зеленеть, а меня не будет. Не хочу! Тем не менее, позже он с этой мыслью примиряется, философствования прекращает и даже совершает некий хотя и бессмысленный, но благородный поступок во имя дружбы.

Врач-фронтовик злобно завидует руководителю — пока мы кровь проливали, он диссертации пописывал! Прихворнув, теряет лицо и бьется в истерике; выпив, ведет себя не интеллигентно.

Руководитель работ деловит, умен, ироничен. Заболев, героически скрывает жуткие симптомы болезни, в бреду видит молодую красавицу жену и малолетнюю дочь.

Вот из таких наборов строятся характеры. В том же направлении работают и другие, более мелкие детали обстановки и поведения действующих лиц. Как мы видим, принцип общий — игра контрастами: вы полагали, что женщины струсят? Как бы не так — мужики! А из них больше всех — фронтовик. Юноша, слегка тронутый нигилизмом, проявит самоотверженность. Здесь, в карантине, несмотря ни на что, завяжется некий бутон будущих отношений лаборантки и врача. А руководителя работ смерть настигнет именно в тот момент, когда все остальные будут, радуясь жизни, петь и плескать в ладоши.

Подчеркивая эти моменты, я вовсе не желаю придать им отрицательный смысл. Ни в коем случае! Все это закономерные проявления метода: в каждой ситуации избирались не самые реалистические и точные решения, а самые эффектные, силой контраста бьющие по нервам зрителя. При этом в некоторых случаях сознательно приносился в жертву даже здравый смысл: что с того, например, что невозможно представить побег врача-микробиолога из-под карантина, с риском пустить заразу в город,— только ради бутылки нарзана, которую к тому же так просто затребовать по телефону. Можно оставить без последствий эту преступную глупость — она уже легла в сюжет, свое дело сделала. Не важно и то, что заболевший, чувствующий приближение смерти врач-микробиолог по правилам науки не имеет права входить в контакт со здоровыми товарищами, даже в том случае, если он уверен в их иммунитете...

И так далее. Думаю, что авторы все это знали раньше нас и лучше нас, но их эти мелочные реалии просто не интересовали. В таком подходе — вся суть метода, когда он пытается освоить неподвластные ему пласты жизни, их сюжеты, проблематику и характеры. Ничуть не скрывая своего неодобрительного отношения к нему, нельзя не отметить, что на впечатлительные, не склонные к анализу натуры он оказывает сильное, хотя и недолгосрочное воздействие.

Ленинградский фильм «Степень риска» построен на принципах прямо противоположных. Автор-режиссер, следуя первоисточнику — повести хирурга Н. Амосова,— сознательно и последовательно избегал какой бы то ни было эффектности в подаче характеров персонажей; будничность, обычность — вот в чем пафос фильма. Человек и профессия, человек в профессии — вот его тема. Ответственность человека за свои решения, степень риска, которую может принять человек, не преступая моральных норм,— вот идея фильма. Сюжет документально точен и подчинен правилам профессии, уставу клиники. Рабочий день членит сюжет, труд строит ритм.

Принципиально по-новому складываются характеры. Каждый проявляется всего лишь в трех системах взаимодействий: профессор Седов — коллектив клиники; Седов — Кириллов; Кириллов — Женя. Причем последняя система взаимодействий намеренно — и глубоко верно психологически! — усложнена: Кириллов с Женей даже не общаются, их психологический контакт происходит через Седова, что означает, в конечном счете, через восприятие зрителя. Два больших актера Алла Демидова и Иннокентий Смоктуновский неуловимыми, не подчиненными слову средствами своего мастерства заставляют нас постоянно, в каждой сцене, видеть их рядом, вместе, как бы в некоей психологической рирпроекции.

Прекрасен человеческий и актерский дуэт Седова — Ливанова и Кириллова — Смоктуновского. Уважение — сдержанность — взаимное притяжение и боязнь его — застенчивость, прикрытая иронией,— откровенность, уверенная в скромности партнера... В одной лишь сцене (в палате Кириллова) стянут такой узел разнообразных психологических взаимодействий, какого иным актерам при ином режиссерском решении хватило бы на целый фильм.

И, наконец, третья и самая драматургически сложная система: Седов и клиника. Разрабатывается тот же принцип психологического дуэта, подобный взаимодействию симфонического оркестра и дирижера. Дирижер — Седов, естественно, всегда в фокусе нашего внимания, но не безлик и оркестр: солирующие партии слышны отчетливо. Автор нашел лаконичный, емкий и в то же время не отвлекающий способ раскрыть всю сложность системы взаимодействий внутри коллектива, скрестив их на неудачливом толстяке Филинове. Вот в таких ситуациях и раскрывается тот «бесконечный лабиринт сцеплений, в котором и состоит сущность искусства» (Л. Толстой).

«Степень риска»— один из немногих за последнее время фильмов, который без натяжки следует назвать социальным. С научным уважением к подлинности и неподдельности в нем анализируется самое сложное: общественные связи людей, взаимоотношения и зависимости на нескольких уровнях, от элементарного психологического контакта до сложных структурных связей внутри коллектива.

Образ Седова ценен еще и тем, что это поистине народный характер. Личная и профессиональная биографии Седова, которые читаются по фотографиям на стене его кабинета; система мышления и лексика; беспощадные, с перехлестом самооценки; отцовские интонации в отношениях с младшими коллегами — весь облик и все частности поведения дают право назвать этот характер народным характером русского интеллигента. Если такое словосочетание и покажется странным, то только с непривычки.

V

Обозревателю не уйти от обязанности обобщить в конце материалы наблюдений. И честней тут будет говорить о своих личных предположениях, хотя ответственность при этом не умаляется: как гласит древняя мудрость, предположения отнюдь не избавляют от истины.

Первое обобщение заключается в том, что кинематографическая галерея характеров наших современников в обозреваемом ряде картин недостаточно социально представительна, или, как выражаются социологи, нерепрезентативна по отношению ко множеству активных социально-психологических форм, отмечаемых в нашем обществе хотя бы даже на основе личного опыта каждого из нас. Немало новых психологических формаций остается незамеченными, зато много старых, переходных, отживших толкутся в новых фильмах, выдавая себя за современные и типичные.

Далее. В фильмах, о которых шла речь, среди действующих лиц мало было энергичных, активно мыслящих и действующих героев. Зато слишком часто выводились такие характеры, чьим внутренним наполнением оказывались разного рода странности, чудачества. Во многих случаях есть основание полагать, что таким образом авторы пытались избавить себя от обязанности объяснить социальный генезис характера и направление его развития. Вследствие этого неизбежно упрощаются психология и взаимоотношения персонажей.

Компенсируются же эти недостатки внешней экспрессией, патетикой и гиперболизацией, а иногда и такой разболтанной, взвинченной «экспрессией» стиля, которую можно назвать эстетической истерикой. Мелодраматически подчеркивая свои симпатии и антипатии к персонажам, авторы в таких картинах сводят идейно-художественное воздействие произведения к той или иной морально-дидактической формуле.

В том секторе обзора, который избран здесь, не было больших удач. Частные оценки могут быть спорными, но вряд ли стоит отрицать, что отмеченные фильмы о современности, к сожалению, недостаточно точно и сильно «воспроизводят истину и реальность жизни» (И. Тургенев).

Делать сколько-нибудь серьезные выводы о явлениях внутрикинематографического процесса *только на материале одного года*, к тому же отобранного заведомо избирательно, как бы неправомерно. Но анализ

фильмов на темы о современности только подтвердил, что в кинематографическом процессе продолжает существовать явление, обнаружившееся не вчера: отставание проблематики художественных фильмов от сегодняшних проблем общества.

Вот пример. Во внутренней жизни нашего общества нет сейчас ничего важнее экономической реформы. Естественно, что она уже вызвала различные отзвуки и процессы в общественном сознании, в том числе и в нравственном аспекте. Только эстетический снобизм закрывает на это глаза. Однако из комплекса психологических проблем реформы ни одна не нашла отражения в фильмах последнего пятилетия. Можно с уверенностью предсказать, что по прошествии некоторого времени появится серия фильмов, касающихся проблематики первых лет реформы. С той же уверенностью можно предсказать, что эти фильмы запоздают: общество в это время будут волновать новые проблемы, те, что возникнут на последующей ступени нашего развития.

Такие предсказания не то что публиковать, их даже про себя проговаривать неприятно. Тем не менее сделать это надо. И уверенность в этом придает мне удивительная мысль В. И. Ленина:

«Перед тем, кто хочет изобразить какое-либо живое явление в его развитии, неизбежно и необходимо становится дилемма: либо забежать вперед, либо отстать. Середины тут нет».

«Неизбежно и необходимо». Здесь действует, следовательно, закономерность, игнорировать которую по меньшей мере неразумно. Должно быть, повинуясь ей, естествоиспытатели бесстрашно выдвигают «безумные» гипотезы механизмов микро- и макромира; повинуясь ей, серьезные ученые-социологи сочиняют странные, на наш взгляд, модели ближайшего и отдаленного будущего человечества. А причины популярности научной фантастики — не тут ли?..

Сейчас при чрезвычайном ускорении социальных процессов разрыв между экраном и действительностью, в известной мере естественный и неизбежный, становится шире. Искусство, замедленно и запоздало отвечающее на запросы времени и общества, рискует из провидца и воспитателя превратиться в хрониста-истолкователя. Более того, повторения и перепевы по мысли и эмоциональному строю проблематики прежних лет обязательно требуют (взамен новизны) различных формальных ухищрений, а в результате вызывают у зрителя бумеранг-эффект неприятия и отталкивания.

В отмеченных явлениях, думается, нет ничего случайного, необъяснимого, злокозненного и, уж конечно, ничего катастрофического. Мы живем во времена научно-технической революции. Она не звалась бы революцией, если бы не сопровождалась революционными изменениями в общественной психологии. Масштабы этих перемен не всегда отмечает сознание, это закономерно: мы включены в перемены и тоже меняемся. Научно-техническая революция потребовала развития в современном человеке особых качеств в ускоренные сроки, потребовала от него пересмотра своей роли в общей картине мира и общества.

И кинематограф не вправе засиживаться упрямо на том же камне и в той же позиции. Нельзя противиться напору жизни, а что касается ясности познания, так и она в значительной степени зависит от нас.

Новые фильмы

«Преступление и наказание»
«Директор»
«Ночной звонок»
«Наш марш»
«Осел, Селедка и Метла»

Я. Билинкис

В мире Достоевского

Постоянна тяга мастеров театра и кино к Достоевскому. Вряд ли надо объяснять читателю, чем вызван этот интерес. Вряд ли нужно объяснять и закономерность того, что театр и кинематограф обратились к роману «Преступление и наказание». О спектакле Московского театра имени Моссовета уже много и подробно писали. О фильме, поставленном на Киностудии имени М. Горького Л.Кулиджановым, только еще начинают дискутировать. Но уже сейчас очевидно, что фильм стал заметным явлением в нашей культурной жизни.

И фильм и спектакль существенно отличаются друг от друга в своем восприятии Достоевского. Об этом свидетельствуют и высказывания режиссеров, исполнителей главных ролей, опубликованные в № 8 журнала «Искусство кино» за этот год. Сравнивая их высказывания, видишь, что перед тобой материал для искусствоведов и критиков. Публикация послужит им ценным подспорьем, хотя, конечно, и не заменит собой научно-критического анализа, которого ждут и экранное и сценическое истолкования великого романа.

Тем более что создатели фильма и спектакля, мне кажется, не всегда и не во всем точно формулируют особенности, истинный смысл своих работ.

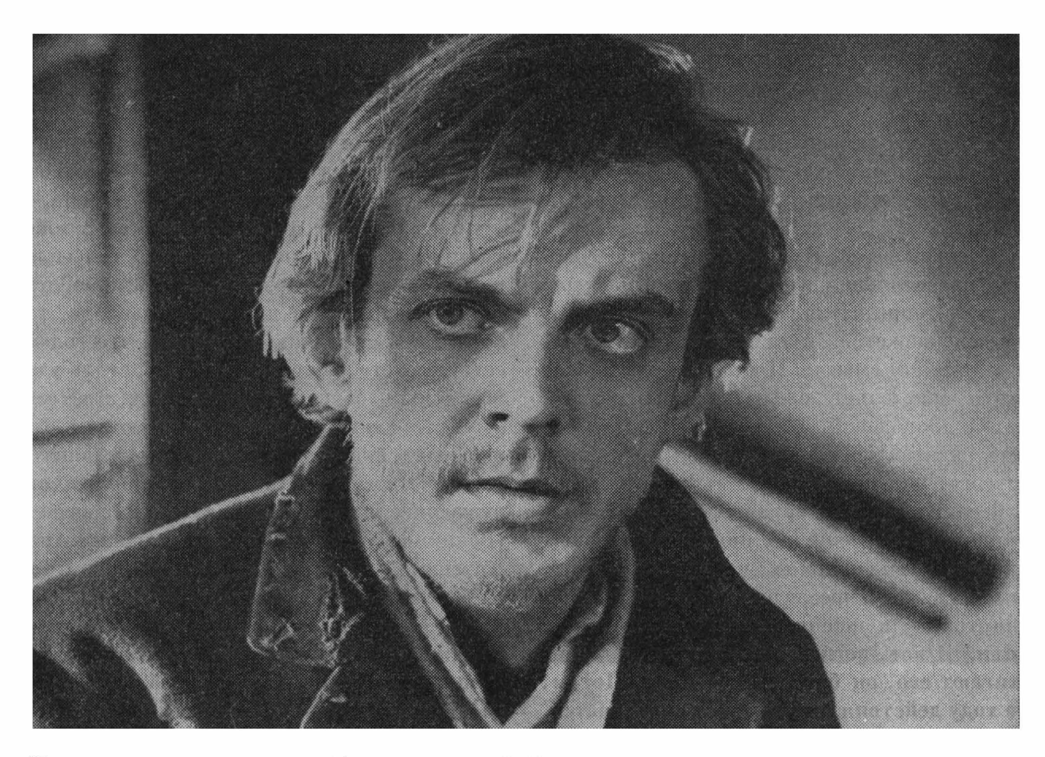
Вот Л. Кулиджанов готов как будто согласиться с чьим-то заявлением, что ставил он «антифашистский фильм». Разумеется, понятие «антифашистский» имеет у нас достаточно широкое содержание. Но режиссер тут же в связи со своей картиной сам его так сузил и конкретизовал, что оно стало звучать почти исключительно как «развенчание эгоцентризма». К этому он добавил, что ему лишь хотелось, «чтобы мысль эта проходила в ...фильме не прямым ходом...»

Трудно сказать, однако, в чем же ценность «не прямого хода», если в конечном счете он все же должен был привести к такой простой и очевидной мысли. К счастью, главное в его интересной и сложной картине все-таки не в этом.

Многие, наверное, хорошо помнят, как в не столь уж давней (дело было немногим больше десятилетия назад) инсценировке «Преступления и наказания» в Московском театре имени Ермоловой актер В. Якут, игравший Раскольникова, настойчиво и по-

---

«ПРЕСТУПЛЕНИЕ И НАКАЗАНИЕ» (по одноименному роману Ф. М. Достоевского). Авторы сценария Н. Фигуровский, Л. Кулиджанов. Режиссер-постановщик Л. Кулиджанов. Оператор Б. Шумский. Художник П. Пашкевич. Композитор И. Зив. Звукооператор Д. Бежевич. Редактор В. Погожева. Киностудия детских и юношеских фильмов им. М. Горького, 1970.



«Преступление и наказание». Раскольников — Г. Тараторкин

следовательно сближал своего героя, начиная с внешности, с немецкими фашистскими вожаками и даже еще более прямо — с «самим» Гитлером, этому должен был служить хотя бы столь памятный всем зачес волос на лоб. «Эгоцентризм», если позволено и при подобном соотнесении сохранить это слово, в спектакле тоже «развенчивался», даже просто клеймился с резкостью чрезвычайной, но от героя Достоевского, от его реального облика и трагической судьбы, признаться, оставалось мало что.

Поздней, когда в 1966 году «Преступлению и наказанию» исполнилось сто лет и «Вопросы философии» посвятили этому событию специальную статью, автор ее, Ю. Карякин, сосредоточил свое внимание всецело на том, чтобы доказать всестороннюю и всяческую преступность раскольниковского сознания. По ходу доказательства он высказал немало весьма интересных соображений, но, читая эту статью, трудно было отделаться от чувства, что Достоевский и тут лишь используется. Используется в целях, несомненно, благородных и с наилучшими намерениями, но все же только используется. Статья находилась к Раскольникову Достоевского несравненно ближе, чем спектакль ермоловцев. И именно потому подобное безудержное развенчание героя бросало некую мрачную тень — совершенно, разумеется, невольно — чуть не на всякую резкую и острую своеобычность индивидуального человеческого развития и пути. Пишущему эти строки тем более необходимо обо всем этом сказать, что и он, как сейчас стало ясно, в своей брошюре о Достоевском, вышедшей в 1960 году, тоже ограничился использованием «Преступления и наказания» для осуждения того, что

ныне с полной очевидностью осуждено всем ходом истории и не может быть сейчас принято никаким сколько-нибудь развитым нравственным чувством; от неожиданных и опасных «смещений» автора спасла, наверное, лишь удаленность анализа от того, что действительно происходит в романе.

И теперь вот Л. Кулиджанов снова, говоря о «развенчании эгоизма», принимает для фильма определение «антифашистский», причем, кажется, в слишком уж буквальном, прямом смысле. И в общем так же как будто определяет пафос своего спектакля Ю. Завадский. Но уже есть фильм, и есть спектакль. А в них нельзя не увидеть другого, большего.

В самом начале картины «Преступление и наказание», еще до появления первых титров, Раскольников на экране бежит, спасаясь от преследователей,— за ним гонятся люди закона, а он пытается от них уйти. И вот, когда они, кажется, уже настигают его, он бросается в Неву. Потом, по ходу действия, эпизод этот повторяется. И тогда становится окончательно ясно, что это сон Раскольникова.

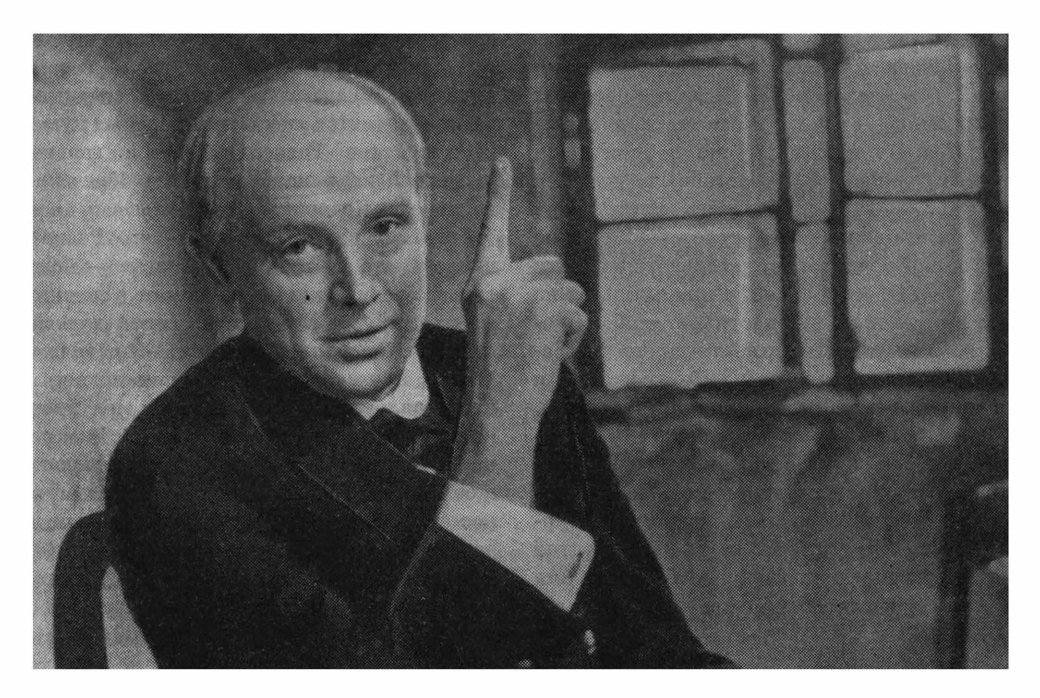
В фильме Раскольников на наших глазах еще и еще раз погружается в тяжкие сны, в которых его мучают страшные впечатления бытия. Во сне герою напоминают о себе обстоятельства жизни его матери, сестры, звучат слова из материнского письма о положении семьи. Возникает перед ним и старуха ростовщица. А при бесчисленных проходах Раскольникова по улицам и набережным Петербурга он впитывает, вбирает в себя — глубже и глубже — весь окружающий его страшный и жестокий мир.

Нет покоя, нельзя уйти от всего этого даже на минутку, хотя бы во сне. Окружающее все настойчивей наполняет, жестоко теснит раскольниковский мозг, раскольниковскую душу. Состояние мира присутствует в Раскольникове все целиком, постоянно и неотступно. И, очевидно, требует от него самим своим напором каких-то особых, небывалых, его собственных решений. Без них этим состоянием мира он будет просто раздавлен — ведь оно заявляет себя в нем ежесекундно, не давая укрыться в самом себе, нигде, ни в чем, никак.

Его реакции обострены до чрезвычайности. В одном из снов в романе Раскольникову видится месяц, глядящий в окно, и чувствуется исходящая от месяца тишина: «чем тише был месяц, тем сильней стукало его сердце, даже больно становилось». Такова впечатлительность, такова в нем отзывчивость на все, что только есть на свете, вплоть до месяца, столь удивительным образом ставшего у Достоевского тихим и тишину излучающим. Так включает новое, бесконечно утончившееся человеческое естество Раскольникова окружающее и так оно на все собой отвечает. (Вспомним здесь для сравнения, как в «Анне Карениной» Левину вдруг тоже покажется однажды, будто «слышно и видно, как трава растет».) И не найти какое-то свое решение, когда мир таков, каков он есть, и не знать, что с ним делать, значит для Раскольникова совершенно сломаться под тяжестью так постоянно воспринимаемого им и так отовсюду и так мучительно наступающего на него зла.

«Петербургские сновидения» — так назван, назван принципиально, спектакль, поставленный Ю. Завадским в Театре имени Моссовета. То, что вошло в русскую жизнь с Петербургом, «знаком» чего он явился и с годами все в большей и большей мере действительно составляет для Раскольникова не только «среду». Нет, этим, именно этим определяется новое, прежде русской литературе неведомое существо и его сознания и подсознания, существо всей его лихорадочной жизни. Человеку теперь предстоит взять на себя ответственность за все, что так давит на него и в нем, за все, чем он весь, как во сне, теперь только и живет.

Достоевский был одним из первых в России, кто открыл исторически возникавшую новую и особую сложность отношений человека с миром, с самим собой. Не случайно именно у него сны переставали быть той



«Преступление и наказание». Порфирий Петрович — И. Смоктуновский

чистой условностью, какой они были еще хотя бы у Гончарова (вспомним знаменитый сон Обломова), и начали выражать и степень испытываемого человеком давления внешнего мира, и неустанность идущей в нем, всеохватывающей, сосредоточенной внутренней работы.

Можно как будто возразить, что еще у Пушкина были отнюдь не условные сны Татьяны или Лжедмитрия в «Борисе Годунове», что еще в них была вся трудная напряженность отношений человека с миром и с собой. Да, была. Но там все это оставалось еще только «стороною», «моментом» внутренней жизни человека, не покрывая ее всю, не определяя ее единственно и исключительно. И в самом Пушкине все «удерживалось» от распада и хаоса высшей гармонией стиля, все еще как бы оставалось на своих местах.

Начиная свой фильм жутким раскольниковским сном, в котором герой не может себе позволить остановиться, задержаться, в котором он бежит и бежит, пока наконец не кидается в Неву, и потом давая многое тоже сквозь призму снов и видений Родиона Романовича, Л. Кулиджанов тем самым как бы признает: то, что родится в потрясенном до самых последних оснований уме Раскольникова, не блажь, не праздная выдумка, не дань его злой воле, но сложнейшее следствие уродств и смещений в общественно-историческом развитии, отражение того, как они, эти смещения, дают себя знать, все вместе, в сознании живой человеческой особи.

Раскольникова в его снах, в его видениях осаждают беды, беды и беды, и всюду, будь то в Мармеладове или в судьбе Дунечки, как она рассчитана ею самой и как ее смиренно приняла Пульхерия Александровна, путь всегда один, только вниз. Обилие снов в картине уже само по себе открывает, как замкнут и душен круг, в который заключен Раскольников, как мучительно он бьется, как нагнетена атмосфера.

Уже в первом сне фильма мы видим Раскольникова куда-то рвущимся, убегающим... Этот человек — хотя бы и в пределах своих снов — хочет прорваться к действию. Но чувствует себя в этом своем порыве одиночкой, обреченным идти к самоутверждению лишь через катастрофу.

В исследованиях о Достоевском сказано много справедливого о сосредоточенности всего в «Преступлении и наказании» на главном герое, в частности об особом, дополнительном освещении его личности всеми другими персонажами. Но у фильма и здесь есть свои, сегодняшние открытия.

Майя Булгакова, сыграв Катерину Ивановну, остро почувствовала у этой обреченной женщины выдуманность и ее высокопоставленного папеньки и танцев у губернатора... «Это сфера ее фантазии, но в этой фантазии она находит способ продления своего существования за пределами... страшной, исковерканной, безысходно убогой отпущенной ей реальности»,— говорит артистка. В картине — пожалуй, впервые — устанавливается связь мучительных душевных поисков Раскольникова и горькой, последней игры воображения у обреченной на гибель Катерины Ивановны.

Спастись в их условиях — что Раскольникову, что Катерине Ивановне — можно только поднявшись над этими условиями своею душевной энергией, своей духовностью. «Катерина Ивановна,— продолжает Майя Булгакова свои размышления,— представляется мне человеком не просто незаурядным, но талантливым. Внутренний темперамент настоящей мощи кроется в ее чахлом, обессилевшем теле. Это огромное эмоциональное богатство, которым наделены люди по-настоящему духовные». Впечатление это очень точно. А линия внутренней связи, едва ли не впервые воз-



«Преступление и наказание». Алена Ивановна — Е. Евстратова, Раскольников — Г. Тараторкин

никающая в картине между Катериной Ивановной и Раскольниковым, несомненно, выходит за пределы частной находки режиссера. (В спектакле смерть Катерины Ивановны, происходящая на глазах у людей и в то же время в полном одиночестве, о чем верно рассказывает исполнительница роли Ирина Карташева, тоже, впрочем, создает как бы рифму с тоже в одиночестве протекающим и тоже в самых основах своих надрывным порывом Раскольникова к людям, к искуплению.)

Уже давно обращено было внимание на то, что у Достоевского как-то вскользь и неясно указано происхождение его героя. Все попытки доказать противное (а их было немало) так ни к чему и не привели. Очевидно, роман и всем собственным своим строем, своими «имманентными» силами высвобождал героя из-под давления всех «обстоятельств», тем самым как бы выводя современного человека к самостоятельному, «от себя» сотворению им своей жизни. Открывая Катерину Ивановну так, как это сделано Майей Булгаковой, фильм получил новые немалые возможности для того, чтобы и центральный герой был утвержден в качестве **личности** действительно значительной и значимой.

Как видим, в картине с разных сторон остро дает о себе знать ее нравственно-психологический потенциал. Фильм последовательно входит, проникает в скрытые от поверхностного взора «сцепления» романа, усваивает их и в свою очередь обнаруживает их значимость и, если угодно, необходимость.

Еще совсем недавно в одной очень интересной статье утверждалось, что «Достоевский самый непсихологический писатель из всех существующих. Ему нужна не психология, а любая возможность освободиться от нее»*. Весь строй фильма Л. Кулиджанова, столь верного Достоевскому, спорит с этим. Картина открывает для себя в романе точнейшую выверенность



«Преступление и наказание». Свидригайлов — Е. Копелян

именно психологических соотнесений и ходов, проникающих до самых последних глубин внутреннего человеческого бытия. Этим фильм ставит свой немаловажный и именно сегодняшний акцент на очень существенном в «Преступлении и наказании», акцент, который должен быть, по всей видимости, учтен и исследователями Достоевского.

В литературоведении у нас до сих пор нет единодушия хотя бы в вопросе о том, что же главное, решающее в Раскольникове, в его «идее» — стремление **себя** «оказать» или потребность найти выход для всех «других», для человечества. Картина Л. Кулиджанова, думается, переносит самую постановку проблемы в иную плоскость. Определяющим для всего внутреннего строя фильма оказывается не столько существо идеи, возникающей у Раскольникова, сколько невозможность для человека выдержать тяжесть жизни, не противопоставив всему, что есть еще, свою ду-

---

* Д. Лихачев. Внутренний мир художественного произведения.— «Вопросы литературы», 1968, № 8, стр. 84.

ховность, энергию собственных надежд и выстраданного «от себя» ответа, каким бы этот ответ ни был. И это представляется очень значительным, по-особому современным и своевременным в экранной интерпретации романа.

Ритм психологических проникновений и постижений господствует в картине Л. Кулиджанова. Поэтому не мог не выдвинуться в ней на исключительное место И. Смоктуновский — Порфирий. Самая природа фильма обеспечивает ему это место, и мы не побоимся сказать, что встречаемся здесь с одной из самых значительных и интересных работ едва ли не самого замечательного сейчас нашего актера.

Порфирий И. Смоктуновского совсем не увлечен, тем более не поглощен обстоятельствами преступления, тем, чтобы «поймать» Раскольникова. О самом преступлении он все знает сразу же, до и без раскольниковских признаний. Ловить ему того незачем, и если он делает это, то лишь по долгу службы. Занят же он внутренне совсем другим. «Очевидно, в свое время, когда Порфирий был без лысины и болячек, он был очень близок к тому, что теперь сделал Раскольников. Но жизнь, видимо, вовремя уготовила ему иную участь. Об этом не сказано в картине подробно, но мне это было важно»,— так поясняет свою тему, свою «сверхзадачу» в фильме сам И. Смоктуновский.

Да, Смоктуновскому важно изнутри разгадать и понять Раскольникова. Его Порфирий уже отяжелел, рыхловат, медленно и плохо двигается, в речи его нет-нет да и мелькнет что-то характерно чиновничье. Тем более важно, существенно для него в общении с Раскольниковым понять, почему у того все пошло иначе, чем у него самого, отчего тот все-таки поступил по-своему и сейчас может бросить ему, своему следователю, ироническое и полное внутреннего превосходства: «...должность-то у вас, Порфирий Петрович, прекомичная». Недаром самому Порфирию приходится в ответ и самого себя и Родиона Романовича «заговаривать» прописями на тему о том, будто «дело следователя... это, так сказать, свободное художество, в своем роде или вроде того». Сам он в этом, очевидно, не слишком уж уверен, о чем свидетельствуют хотя бы лексика и синтаксис приведенной фразы, и потому не может не признать: «Я поконченный человек, больше ничего».

В Раскольникове перед Порфирием как бы проходит его собственная прежняя, неосуществившаяся возможность отделиться, оттолкнуться от того, что есть вовне и что внутренне уже мертво и совершенно бесплодно. Вот почему, ведя следствие по делу об убийстве старухи процентщицы, по очень точному определению исполнителя этой роли в Театре имени Моссовета Л. Маркова, Порфирий в Раскольникове «сердце его понял» и стал искренне желать, чтобы преступнику вышла «сбавка». Порфирий рядом с Раскольниковым — это то, чем студент-юрист мог, даже должен был стать. Мог, должен был — и не стал. Пошел по своему, то есть необычному, непривычному пути, хоть это и обошлось ему в самую страшную цену. Почувствовав все это, Смоктуновский увидел и другое: что Достоевский, как верно пишет артист, хотя «Раскольников убил дважды», заставляет «нас ему сочувствовать» и что, хотя «Порфирий никого не убивал» и, по существу, помогает Раскольникову освободиться от тяжести ответственности за совершенное, «наши симпатии не с ним». Порфирий Смоктуновского, добавим мы уже от себя, знает это «соотношение» двух основных героев-антагонистов твердо, помнит о нем всегда. Он потому и делает все, что ему надлежит делать, но выражение лица у него грустное и усталое, и оживляется оно совсем редко, пожалуй, только тогда, когда Порфирий пытается помочь Раскольникову выпутаться и выйти на нужную, с его точки зрения, дорогу. Если чего-то ему еще хочется, то скорей всего как раз того, чтобы Раскольников в конце концов, вольно или невольно, все-таки признал бы неизбежность его, Порфирия, пути. И совершенно у в е-



«Преступление и наказание». Мармеладов — Е. Лебедев, Катерина Ивановна — М. Булгакова

ренный в том, что Родион Романович от него «психологически не убежит», именно к этой своей фразе добавляет удовлетворенно-самодовольное «хе-хе!».

А Раскольникову Достоевский и в самом деле «заставляет нас сочувствовать». Настолько, что мне, например, не приходилось встречать человека, который, читая роман, не хотел бы, чтобы Раскольников ушел от преследования. Даже и тогда, когда, только что убив на наших глазах двух женщин, тот стоит за дверью и его вот-вот должны схватить. Схватить, казалось бы, во имя для всех очевидной справедливости. И все-таки даже в эту минуту мы желаем ему спасения. Неужели же так безнадежно искажено наше нравственное чувство? Или это Достоевский творит с нами нечто недозволенное и противоестественное?

Нет, ни то и ни другое.

Раскольников, действительно, совершил поступок страшный и мерзкий. Достоевский не останавливается перед тем, чтобы ввести нас самым подробным образом во все жуткие, леденящие кровь обстоятельства убийства двух человек, двух женщин, из которых одна к тому же была воплощением кротости, беззащитности и доброты. И убийство, совершенное им, было преднамеренным и рассчитанным. О каком оправдании, казалось бы, тут может пойти речь? И в то же время в такой вот форме, в таком вот противочеловеческом облике, понимаем мы, утверждается в человеке, подавляемом и утесненном со всех сторон, неодолимость его «я», правда и правота его собственных исканий и нравственных «проб». Очевидно, всякое возвышение человека до собственного творения жизни, до собственного, самой дорогой ценой оплаченного прорыва не только настораживало, останавливало, но и влекло

творца «Преступления и наказания», влекло безмерно.

Достоевский ничего не смягчает, ничего не утаивает. Он договаривает все до конца и ни на секунду не соглашается принять происходящее как норму, как нечто допустимое. Ни в коем случае! Не появись Соня, Раскольников бы просто погиб. В нем самом восстает против убийства «натура» человеческая, и Достоевский неуклонно ведет его к раскаянию, обещает нам возможность и неизбежность такого финала. В содержании народной жизни он обнаруживает отрицание раскольниковского пути, но автор «Преступления и наказания» не закрывает глаза на реальную мучительную сложность процессов развития как отдельного человека, так и всего человечества. Прекраснодушия он себе не позволяет и потому заставляет нас склониться перед раскольниковской мукой: ведь тот идет на убийство, по собственным его словам, «не своими ногами», оно тяжело ему безмерно, хотя он и считает себя на это дело словно бы призванным. Недаром Соня, так знающая, что такое страдание, видит в его поступке страдание чрезвычайное, даже исключительное. «Что вы, что вы над собой сделали?» — говорит она ему. И та же Соня, по проницательному впечатлению Ии Саввиной, только встретив Раскольникова, себя «заметила», себя осознала. Так подействовала даже на нее проявленная Родионом Романовичем решительность собственного выбора, его воля к принятию им всей ответственности за все несправедливое, злое, что творится в мире, на себя... Достоевский — это ведь именно Достоевский, и никак не меньше того. Вспомним тут, как однажды, в письме к Н. Н. Страхову, он настаивал, что именно «высшие нравственные причины» не дают «права отвертываться и игнорировать то, что происходит на земле».

Повторим еще раз: Достоевский категорически не приемлет прогресса в буржуазном его обличии, он договаривает все в этом смысле до конца и со всей определенностью. Но не будем забывать: Маркс относил лишь на будущее такую возможность, когда «человеческий прогресс перестанет уподобляться тому отвратительному языческому идолу, который не желал пить нектар иначе, как из черепов убитых»*. Вот почему в Раскольникове есть свой особый свет и свое излучение — движимый жутким, но и бесстрашным, целиком принятым в себя опытом великого всечеловеческого страдания, он ищет человечеству, чего бы сам ни хотел и о чем бы сам ни думал, какие-то другие, совсем другие пути развития, «пытает», по слову экранного Раскольникова — Тараторкина, свое и чужое будущее. И за все платит собственной болью, собственными муками, собственным крушением. Сочувствуем ему мы поэтому не напрасно, и ничего стыдного в этом сочувствии нет. Постыдным и обескураживающим, способным вызвать мрачный нигилизм было бы как раз наше безразличие, равнодушие к страждущей раскольниковской мысли и душе.

Но нетрудно представить себе, как невероятно, как адски сложна как раз здесь задача актера — нашего современника: ему необходимо, как констатирует сейчас Г. Тараторкин, явиться перед нами «человеком, в котором есть все», и притом, скажем от себя, все в резчайшей, крайней обостренности, поистине в последнем напряжении. Без этой обостренности и этого напряжения наше сочувствие не осталось бы с Раскольниковым ни на минуту, и все тогда, весь фильм, пошло бы прахом.

Г. Бортников подметил, что самыми удачными для него были те спектакли, когда он «решительно, непреодолимо не хотел играть». Очевидно, в таких случаях внутреннее самочувствие актера как-то «сходилось» с состоянием его героя, и нужны были для этого не столь часто встречающиеся в театральной практике внутренние «обстоятельства» и предпосылки.

---

* К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 9, стр. 230.

Даже Михаилу Ульянову, сыгравшему Дмитрия Карамазова в пырьевском фильме с большой силой, не удалось взять этого «достоевского» человека со всеми крайними точками его душевной жизни. Как правильно говорит З. Владимирова (см. ее статью «Цельность».— «Искусство кино», 1970, № 6), в ульяновском Мите нельзя предположить ни измывательств над стариком Снегиревым, ни способности подвергнуть женщину такому унижению, какому у Достоевского он все-таки подверг когда-то Катерину Ивановну. А Алле Демидовой тем не менее все же показалось, что в «Карамазовых» Ульяновым все дано даже через меру («Монолог о современном актере».— «Искусство кино», 1970, № 1).

В чем же тогда мера настоящего достоевского трагизма, без которого нет ни Мити Карамазова, ни тем более Родиона Романовича Раскольникова?

Георгию Тараторкину предстояло открыть в своем Раскольникове не только бесконечность поступающих в его мозг, в его душу ранящих воздействий «из мира», поступающих непрерывно и со всех сторон,— но и энергию, одержимость сопротивления им, хотя бы это и была энергия и одержимость отчаяния. Самая фамилия героя ведь говорит у Достоевского, вероятно, не только о «расколотости» души, но и о «раскольничьей» неистовости этого человека.

Да, задача совсем не из простых. Однако в кинематографе нашем ведь было уже хотя бы «Иваново детство», были и другие примеры такого почти немыслимого, сверхобычного напряжения мысли и чувств человеческих, так сближающих наш сегодняшний экран с Достоевским.

К сожалению, в фильме от одержимости героя своим личным исступ-



«Преступление и наказание». Соня Мармеладова — Т. Бедова, Раскольников — Г. Тараторкин

ленным противодействием всей «мировой ситуации», всему мировому злу мы все же нередко еще остаемся на расстоянии. У Тараторкина, при всей открытости его души страданию, при всей его нервности, интеллектуальной, душевной одержимости, Раскольников все же решается на убийство процентщицы так, как прячут голову в подушку или суют ее в петлю. Он здесь, в сущности, лишь обречен, обречен всем, что давит на него, на то, чтобы сразу же беспросветно и безысходно запутаться в содеянном и немедля, без надежды на победу, на торжество тут же беспрекословно пойти ко дну. Даже к потрясенности раскольниковского сознания всем, что ему приходится вместить в себя, к «достоевской» мере человеческого смятения актер приобщается в сцене убийства словно бы с опаской и осторожностью. Этот Раскольников способен на бесконечное мучение, на непреходящее страдание, но готовность пойти на отвратительное ему самому, невыносимое для него убийство, в нем не слишком убедительна.

А раз так, раз Раскольников только принимает на себя и в себя гнет царящего зла и действует в квартире Алены Ивановны словно бы не в своей памяти, то «достоевскому» противоборству миру, «достоевскому» драматизму (вернее — трагизму) на экране в его полной силе возникнуть становится трудно. И в самом Раскольникове и в его столкновении с миром, с Порфирием, даже с Соней остается нечто недосказанное, что только подразумевается, но не выходит в открытое психологическое действие. И как бы ни была сыграна Соня (а сыграна она Татьяной Бедовой, несомненно, хорошо), ее значение в судьбе Раскольникова из-за этого неизбежно умаляется. Коль скоро сам Раскольников отвечает миру в своей душе почти исключительно страданием да еще запутанностью и потерянностью, то особое, народное содержание в, если можно здесь так сказать, нравственной позиции, душевном складе Сони, в котором у Достоевского находит единственную опору Родион Романович, становится не столь уж явственным (не случайно так отодвинулся в картине на задний план, так несуществен стал и Миколка). То, что у Достоевского выражает разные стихии в национальном характере, заявляющие о себе порознь в различных пластах русской жизни, в фильме неожиданно приобретает некий отвлеченно всеобщий смысл.

У И. Пырьева в «Братьях Карамазовых» едва ли не все персонажи объединялись неким душевным безудержьем и исключительно из-за него — с кое-какой, впрочем, невольной «подчисткой» (так случилось это в Дмитрии, а в еще большей степени в Грушеньке) — возносились в нравственном отношении на непререкаемую высоту. В фильме Л. Кулиджанова все повернуто в сторону противоположную. Здесь чуть не в каждом, хотя и по-разному, преобладает страдание. И при этом в такой степени, что не позволяет нам быть в необходимой мере трезвыми, строгими и точными в анализе и самого Раскольникова, его преступления и его спасения, и в анализе почти всех других характеров и событий.

Даже в Свидригайлове (Е. Копелян) решительно преобладающей оказывается та же краска страдания (или, может быть, какой-то всепоглощающей грусти). И трудно становится поверить, что этот человек в неистовой, исступленной жажде очищения и спасения от накопившейся в нем невероятнейшей скверны готов был самым гнусным образом, все заранее обдумав и подготовив, пользуясь даже шантажом, насильно овладеть единственно любимой им женщиной. Е. Копелян играет только того Свидригайлова, который в конце концов сам отпустил любимую, отпустил, когда уже получил над ней власть, себе же, бесконечно страшась смерти, пустил пулю в лоб. У Достоевского же Свидригайлов, исповедуясь Дунечке на последнем, страшном их свидании, говорил: «Русские люди вообще широкие люди, Авдотья Романовна, широкие, как их земля, и чрезвычайно

склонны к фантастическому, к беспорядочному».

Что же, в самом Свидригайлове мы как раз и видим такое соединение несоединимого. У Е. Копеляна же все оказывается одноцветным.

Так и получается, что строго сосредоточенный на одном лишь анализе, отказавшийся, по признанию самого режиссера, ради его четкости, определенности, чистоты, от лихорадочных ритмов и метаний, характерных для строя повествования у Достоевского, никогда не фиксирующего, не собирающего подробности бытия, но все нужное из них с необыкновенной пронзительностью заостряющего, фильм потерял и в остроте, напряженности того же анализа. Вдумчивый и тщательный в освоении романа, он немало упустил в энергии, в неостановимом бесстрашии проникновения в противоречия сознания героя, которыми так притягателен Достоевский. Камера здесь порой остается в положении наблюдателя, хотя и достаточно вдумчивого, но все же наблюдателя. Достоевский же, противостоя совершающемуся в мире, окружающем Раскольникова и Соню, не страшился ввергнуться в этот мир. Не страшился? Это, пожалуй, неточно. Вернее было бы сказать, что он считал себя непреложно обязанным так поступить, чтобы помочь человеку и человечеству «изнутри» справиться с драматическими противоречиями. Такому отношению искусства к жизни и учит нас Достоевский. Учит сейчас, может быть, особенно настойчиво. Хотя фильм Кулиджанова и не во всем удерживается на волне Достоевского, урок великого художника воспринят им в степени очень значительной.

А. Устинова

Фильм «Директор» и его критики

Картина названа строго и деловито: «Директор». Одним этим словом требовательно определен размах, масштаб замысла — речь пойдет о директоре первого советского автомобильного завода, о человеке из славной плеяды тех, кто закладывал основы индустриального могущества нашей страны. В центре киноповествования, надо думать, окажется крупная личность, незаурядный человек, натура колоритная, сильный характер.

Впрочем, суть замысла зрители знают не только по названию фильма; картину ждали давно и, зная, о чем она расскажет, остро интересовались тем, каким будет рассказ, какие современные аспекты в избранной теме обнаружат авторы. Обнадеживало, что авторы фильма не впервые объединились в общем желании разрабатывать нелегкую тему, тему о человеке, стоящем на самой стремнине общественного развития, к этой теме они питают давние пристрастия. Фильм «Директор» — это уже третий опыт творческого содружества писателя Юрия Нагибина и режиссера Алексея Салтыкова.

Созданные ими ранее картины «Председатель» и «Бабье царство» открыли зрителям и масштаб задач, привлекающих обоих художников, и, главное, тот тип героев, который наиболее притягивает к себе их внимание. «Простой человек», «обычный человек», «человек, как все» — эти определения весьма мало подходят к героям фильмов Салтыкова и Нагибина. Их герой — личность сильная, круп-

«ДИРЕКТОР». Сценарий Ю. Нагибина. Режиссер-постановщик А. Салтыков. Оператор Г. Цекавый. Художник С. Волков. Композитор А. Эшпай. Звукооператор В. Киршенбаум. Редактор Б. Кремнев. «Мосфильм», 1970.

ная, проявляющая себя в резких конфликтах, в прямых столкновениях, в открытой борьбе. Сознательное заострение, укрупнение характера, стремление показать его суть через испытания, полные открытого драматизма, накаленные до предела,— основной принцип творческого метода авторов «Председателя» и «Бабьего царства». Одержимость, крутая воля, яростное упорство и устремленность к цели характеризовали Егора Трубникова; страстный порыв всесокрушающей ненависти к врагу, к нелюдям, и самоотверженная, действенная любовь к людям отличали Надежду Крыченкову. Авторские симпатии были отданы этим героям целиком, безраздельно: в их характерах раскрывали художники (хотя и не с одинаковой мерой убедительности) собственное мироощущение, свою идейную позицию, свое нравственное кредо.

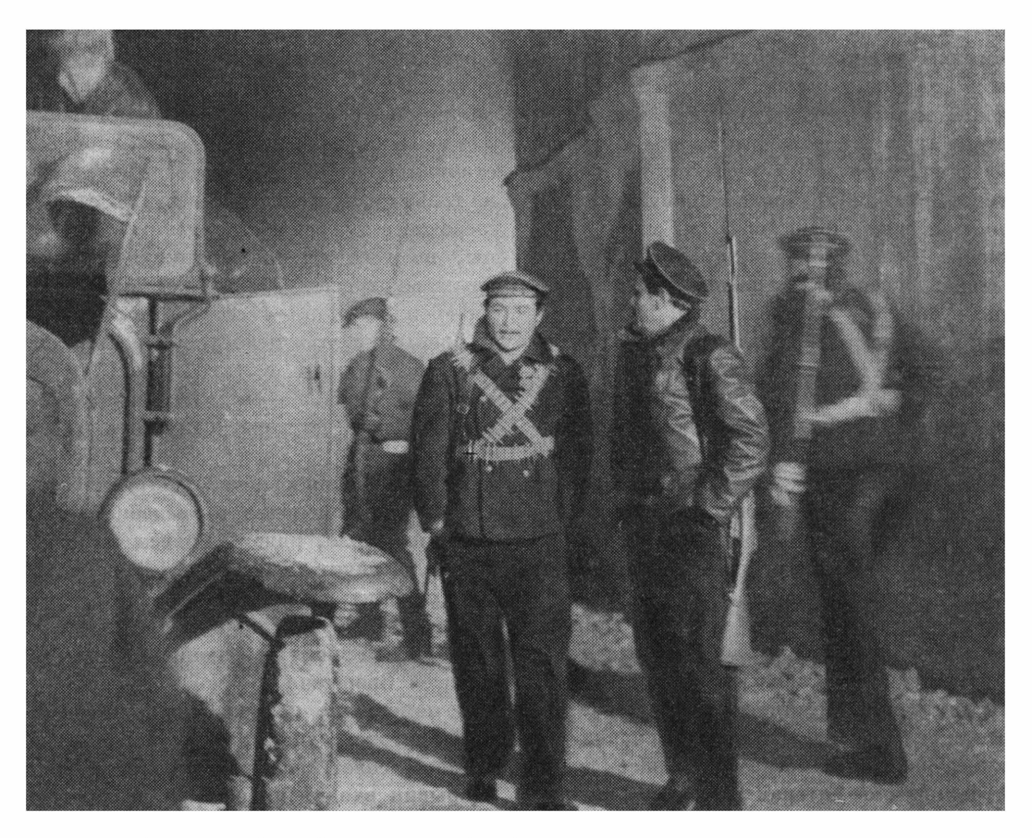
Алексей Зворыкин из фильма «Директор» принадлежит к тем же излюбленным авторами героям. Образ Зворыкина задуман как социальный портрет. Как живое воплощение революционного энтузиазма, энергии созидания, большевистской принципиальности. С завидной последовательностью Ю. Нагибин и А. Салтыков продолжают тему «крупномасштабной», сильной личности, выводят человека, призванного олицетворить важные стороны исторического опыта народа. Чутко уловив нынешнюю потребность в таком киногерое, который был бы сродни Чапаеву и Максиму, Губанову и Соколову, авторы и в новом фильме утверждают тот же общественный тип, определяющей чертой которого является страстная, несгибаемая вера в большую и светлую идею коммунизма.

Нельзя не отметить, сколь важно сегодня стремление вести поиски на этом направлении: если чего и не хватает сейчас — остро, настоятельно — нашему кинематографу, то прежде всего характеров, вобравших в себя исторический опыт народа, его революционный темперамент. Алексей Салтыков и Юрий Нагибин упорно, осознанно ищут путь именно к такому характеру, и этим, думается, должна быть обусловлена и мера нашей общей заинтересованности в конечных результатах их поисков и мера нашей требовательности. Самый характер задач, над решением которых трудился авторский коллектив фильма «Директор», требовал от критики взыскательности, но и чуткости, понимания общественной сущности характера, исследованного (как будет показано ниже, далеко не во всем успешно) Ю. Нагибиным, А. Салтыковым и Н. Губенко.

К сожалению, именно такого понимания не хватило А. Липкову, автору статьи о фильме «Директор», опубликованной 13 июля с. г. в «Вечерней Москве». В этой статье суть характера Алексея Зворыкина неожиданно выводится из «некой тоски (разрядка моя.— *А. У.*) авторов по типу руководителя, не стесненного ограничительными рамками безусловных параграфов и предписаний, а наделенного безудержной полнотой права самому брать на себя за все ответственность, самому все решать».

Все это звучит по меньшей мере двусмысленно. «Брать на себя за все ответственность»,— казалось бы, это хорошо, достойно похвалы, но в тоне критика явственно слышится не похвала, а раздражение, почти сарказм. Недаром он тут же намекает на то, что у такого типа руководителя это стремление сопровождается желанием «не стеснять» себя «ограничительными рамками безусловных предписаний». Иронический, издевательский подтекст этих строк становится особенно очевидным, когда критик устанавливает связь образа Зворыкина с героями прежних картин Нагибина и Салтыкова.

«То, что режиссер А. Салтыков и сценарист Ю. Нагибин выбрали именно такого героя,— бестрепетной рукой пишет А. Липков,—лишено малейшей тени случайности. Он был предопределен их прежними совместными работами: «Председателем» и «Бабьим царством», где в центре была волевая, сильная личность, своей единовластной волей формирующая стихию



«Директор». В центре: Алексей Зворыкин — Н. Губенко

народной жизни, подчиняющая себе ее движение, предписывающая ей свои законы».

Прочтешь такое — и оторопь возьмет: не о советских людях, а о каких-то удельных князьках, оказывается, повествовали и «Председатель» и «Бабье царство». И не с народом и во имя народа, объясняют нам, прожили свои нелегкие жизни и Егор Трубников и Надежда Крыченкова, а во имя какой-то «безудержной полноты права», позволяющей им, как ничтоже сумняшеся пишет Липков, без колебаний ломать на свой салтык ни больше ни меньше как... «стихию народной жизни».

А. Липков, надо думать, когда писал эти разоблачающие строки, пылал гневом, а нам, не скроем, читать его инвективы было только смешно. Можно ли, в самом деле, всерьез отнестись к попыткам критика представить Егора Трубникова или Алексея Зворыкина в качестве эдаких самодуров, попирающих не что иное, как «народную жизнь» (будто они сами не плоть от плоти и кровь от крови народной!)? До какой степени надо было не понимать ни «стихию народной жизни» — в ее реальном величии, сложности, мощи,— ни народную суть характеров, исследуемых в картинах Салтыкова и Нагибина, чтобы договориться до такой, да простит нас А. Липков, двусмысленной демагогии.

Но оставим на время статью А. Липкова и вернемся к картине «Директор». Кинобиография героя — Алексея Зворыкина — берется в ней как бы с исходной точки, с

момента, когда хозяином проходит по московским улицам 18-го года революционный братишка-матрос. Идет патруль — трое в матросских бушлатах и клешах, и трудно пока угадать, кто из них будущий директор. Алексей Зворыкин, которого играет Николай Губенко, поначалу ничем особенно не выделяется среди своих товарищей. Поеживается на студеном ветру невысокий, крепкий матросик, прячет озябшие кулаки в рукава бушлата. Куда колоритнее, скажем, Степан Рузаев: скульптурны черты его лица, запоминается крупная, мощная фигура. Способен привлечь внимание и Кныш — с его острым взглядом и цепкой настороженностью.

Если снова вспомнить Егора Трубникова или Надежду Крыченкову, то эти герои с первого появления на экране «забирали» зрителя тут же угадываемой, сразу распознаваемой силой натуры. Образ Зворыкина строится иначе, и нам понятен замысел авторов — идти от внешней неприметности к постепенному обнаружению незаурядности внутренней. Понятны и трактовка образа, предложенная актеру сценарием и режиссурой, и распределение красок в роли, намеченное актером Николаем Губенко: от яркой, сочной характерности — к яркому и сильному характеру.

Да, именно так — от характерности к характеру. И во всем — так. В первой серии фильма характерность, которая отделяет, но еще не выделяет Зворыкина на фоне его дружков, потом будет дана густо, щедро, обильно. Так, что скоро мы заметим, что хотя авторы далеко не всюду отбирают самые точные и выразительные краски, впадая иногда в анекдотизм, не удерживаясь от переборов, теряя меру, в главном их замысел интересен и обещающ. Алексей Зворыкин р а с т е т, оставляя в прошлом и повадки «братишки», и многое другое, что ему было необходимо преодолеть, чтобы стать директором первого советского автозавода. И кадры, насыщенные бытом, прописанным грубовато, иногда с нажимом, сменяются сценами, где и другой Зворыкин и другая жизнь вокруг него.

Вот свадьба Зворыкина и Сани, томной «русской красавицы», которую матрос увидел в окне деревянного замоскворецкого дома и повел за собой в иной, непривычный для нее мир. В застывшей позе, словно на старинной альбомной фотографии, сидят во главе стола жених и невеста. В стороне, шерочка с машерочкой, оттопырив мизинцы, по всем правилам танцуют полечку дружки-матросы. Распоряжается закусками «божья овца» — сестра Сани, монашка. А Зворыкин то и дело усиленно подмигивает ребятишкам в углу — мол, кричите снова: «Горько!» — и долго держит в своих объятиях, не хочет отпускать от себя невесту.

Первая брачная ночь. Притулилась на углу кровати молодая в свадебном уборе. А он на стуле, рядом. Вихрем врывается Кныш. Кричит Алексею: «Рано залег! Контра опять зашевелилась!..» И, забыв о радостях брачной ночи, возвращается на свой боевой пост революционный матрос Алексей Зворыкин...

В помещение полуразрушенной мастерской, которой суждено стать заводом, первенцем советского автомобилестроения, Зворыкин входит матросской развалочкой. Переменам в жизни своей он не удивляется. Надо так надо. Завод так завод. Директор так директор. Работать так работать.

«Для меня степень и род действенности людей,— писал некогда Юрий Нагибин,— определяют их гражданскую, общественную и личную ценность, их нравственную силу и обаяние».

Слова эти полностью применимы к образу Алексея Зворыкина. Мы увидим, как Зворыкин, завороженно поворачивая голову на голос мотора, мгновенно определяет: «роллс-ройс!», как чертит он на стене тюремной камеры (за что попал туда — будет случай сказать) «верблюда на колесах», как спешит все сделать сам — мечется по заводскому цеху, садится за руль испытываемой машины, участвует в автопробеге... В энергии, в созидательном порыве, в упорстве герою Губенко не откажешь. Именно в этом одна из привлека-



«Директор». Саня — С. Жгун, Алексей Зворыкин — Н. Губенко

тельных черт его Зворыкина, который весь сгусток воли, целеустремленность.

В эпизодах, где активно действует главный герой фильма, где бывший матрос Алексей Зворыкин захвачен новым для него, но уже полюбившимся делом, нас привлекает не только сам энергичный герой — мы увлеченно следим, как претворяется в дела, воплощается материально кипучая энергия нового общества. Вспоминается поэтический завет: «воплотиться в пароходы, в строчки и в другие долгие дела». Из дня сегодняшнего вглядываемся в экранные образы ставшего легендарным времени. Скупые строки учебников, живые воспоминания участников — ничто ведь не заменит экрана, живо, зримо воссоздающего для нас историю.

Мы видим: строится завод, строится новая жизнь, и строит эту жизнь директор завода Алексей Зворыкин. Вот этот сплав социального и индивидуального дорог нам, зрителям. Характер и время, его сформировавшее, характер и исторический опыт, осмысленный художниками,— на таких пересечениях как раз и возникают в искусстве образы героев, в которых народ узнает себя, свою историю.

В лучших эпизодах фильма авторы близки к такому решению.

И все же...

Идет время, завершается строительство завода, Зворыкин отправляется в Америку изучать опыт фордовского предприятия, возвращается, обуреваемый идеями конвейера, вот он уже во главе нужнейшего

стране индустриального гиганта... Но поспевает ли герой фильма за меняющейся на наших глазах жизнью, убедительно ли раскрываются на протяжении фильма новые его черты — черты руководителя, государственного деятеля?

У Алексея Зворыкина много работы. Вот он распоряжается на заводском дворе, вот он — в цехе, вот он — в кабинете, знакомит инженеров с дерзким замыслом технической реконструкции завода. Но как раз последний эпизод, особенно важный для звучания картины, настораживает: все тот же герой перед нами — так же захвачен работой, так же энергичен и распорядителен. Что же, если задачей и авторов и актера было изобразить цельность натуры Зворыкина, то этой цели они достигли. Но в цельности они искали и другое: динамику, развитие, накапливание новых качеств. А в разговоре с заводскими инженерами «братишечьи» ухватки героя чувствуются ярче, органичнее, чем зрелая деловитость, удалой темперамент, сильнее, чем напряженная и дерзновенная ясность мысли государственного деятеля. Но ведь Зворыкин в этой сцене уже прошел свои университеты, вступил в пору глубокого творческого осмысления предстоящих и ему и стране перспектив. Он побывал в Америке, видимо, понял, в чем сила и в чем бесчеловечие, бездуховность капиталистической машины, вывел из своей поездки какие-то важные для себя выводы. Но в чем эти выводы — нам не дано узнать. Как не дано почувствовать и своеобразие, напряженность того исторического периода в жизни страны, когда партия круто повернула на путь индустриализации, выдвинула грандиозную программу создания в экономически отсталой России передовой автомобильной, машиностроительной, химической, оборонной промышленности. Конечно, фильм — не учебник истории. И не претендует на создание целостной картины времени. Время в нем дается по преимуществу через один характер, через одного человека. Но зато в этом человеке должно читаться время, его формирующее.

Авторы фильма это понимали. Они искали способы, чтобы вписать время в характер, историю страны—в жизнь Алексея Зворыкина. Но тем не менее как раз исторической содержательности не хватает фильму в ряде важнейших звеньев. И, в частности, в том эпизоде, о котором сейчас идет речь. В нем слишком слабо ощущается к а ч е с т в е н н ы й скачок в развитии героя, в становлении его личности, в формировании его мирочувствования. В сцене, когда обряженный в аккуратный, ладный костюм Зворыкин уверенно поучает инженеров, особенно остро чувствуется, что Зворыкина, государственного деятеля, взятого во всей исторической новизне и значительности его свойств, в фильме, к сожалению, все-таки нет. Он должен был явиться перед нами, и авторы того хотели, потому-то и старались показать вечную занятость своего героя, потому-то и ставили его в центр разнообразных и нередко интересно задуманных событий. Но нагрузить директора завода множеством занимательных сценок, вроде ссоры с работницами из-за яслей,— этого оказалось мало. Надо было найти коллизии, характеризующие ум не только деятельный — г о с у д а р с т в е н н ы й.

Что же им помешало решить задачу в полном объеме, почему, сумев увлечь нас яркостью натуры Алексея Зворыкина, темпераментом многих сцен и эпизодов, они не смогли так же определенно и энергично проследить рост его мысли, не смогли сделать именно м ы с л ь Алексея Зворыкина и основным «субъектом» и главным «объектом» во всей художественной концепции картины?

Возможно, потому, что конфликты, через которые должны раскрыться характер и масштаб личности Зворыкина, недостаточно емки в социально-историческом отношении, не позволяют проследить формирование героя на том главном деле его жизни, каким был для Зворыкина все же не автопробег и не расхождение с Кнышем, а самое строительство автозавода, решение творческих задач небывалой сложности,



«Директор». Алексей Зворыкин — Н. Губенко, Саня — С. Жгун

с этим строительством связанных. В «Председателе» у Трубникова была такая задача, без отказа поглотившая его и одновременно с предельной полнотой проявившая все богатства его натуры. В «Директоре» Зворыкин показан во многих интересных и по-своему выразительных ситуациях частного значения, а та главная историческая ситуация, которая выразила и проявила его человеческий талант государственного деятеля нового типа, только прощупывается за многими то отлично разработанными, то грешащими излишествами слишком уж нестрогого вкуса бытовыми эпизодами.

Губенко играет азартно, неистово, щедро, что называется, на пределе своего действительно очень яркого темперамента. Но, естественно, играет в «предлагаемых обстоятельствах». Они же в фильме нередко таковы, что несколько сужают рамки образа, не помогают артисту взять необходимую высоту. Значительный характер — это не данность, не постулат, сила должна на чем-то оттачиваться, в чем-то проявляться. Драматургия «Директора» в первой серии, к сожалению, почти не ставит задач «на преодоление», не предлагает столкновений, равных по своему драматизму тем, с которыми сталкивался в жизни прототип Зворыкина.

Каковы противники Алексея Зворыкина? С кем меряется он силою, чтобы утвердить свою правду, волю и страстность коммуниста?

На всех этапах экранной жизни Зворыкина главным его антиподом является Кныш. Но эта фигура трафаретная и мелодраматическая. Когда в первой серии Кныш обвиняет Зворыкина в злоупотреблениях, им движут не революционное правосозна-

ние и не служебный долг, а исключительно личные мотивы — чувство ревности, желание завоевать Саню. А что представляет собой Кныш за пределами этих мотивов, каковы его взгляды, убеждения, почему он выдвинут в фильме на такое видное место,— понять не так-то легко. Во второй части картины Кныш и вовсе превращается в мелкого завистника и карьериста, стремящегося нечистыми средствами обеспечить победу. Тут были возможности для укрупнения темы Кныша, но укрупнения не произошло, и Кныш окончательно превратился в традиционного кинематографического злодея.

В фильме, так, как это и было в жизни, красный директор сталкивается с инженерами дореволюционной выучки, техническими специалистами, то ли скептически относящимися к преобразованиям, которые проводит на заводе Зворыкин, то ли просто еще не способными встать на уровень новых задач. Но столкновение с директором-самоучкой дано как-то бегло, не превратилось в мотив, помогающий раскрыть процесс внутреннего движения личности, характера, воли нашего героя. Да и показаны инженеры невыразительно, какой-то безликой массой, повести их за собой для Зворыкина не такая уж большая победа. Погодинскому Гаю решать аналогичные задачи, помнится, приходилось и труднее и как-то интереснее.

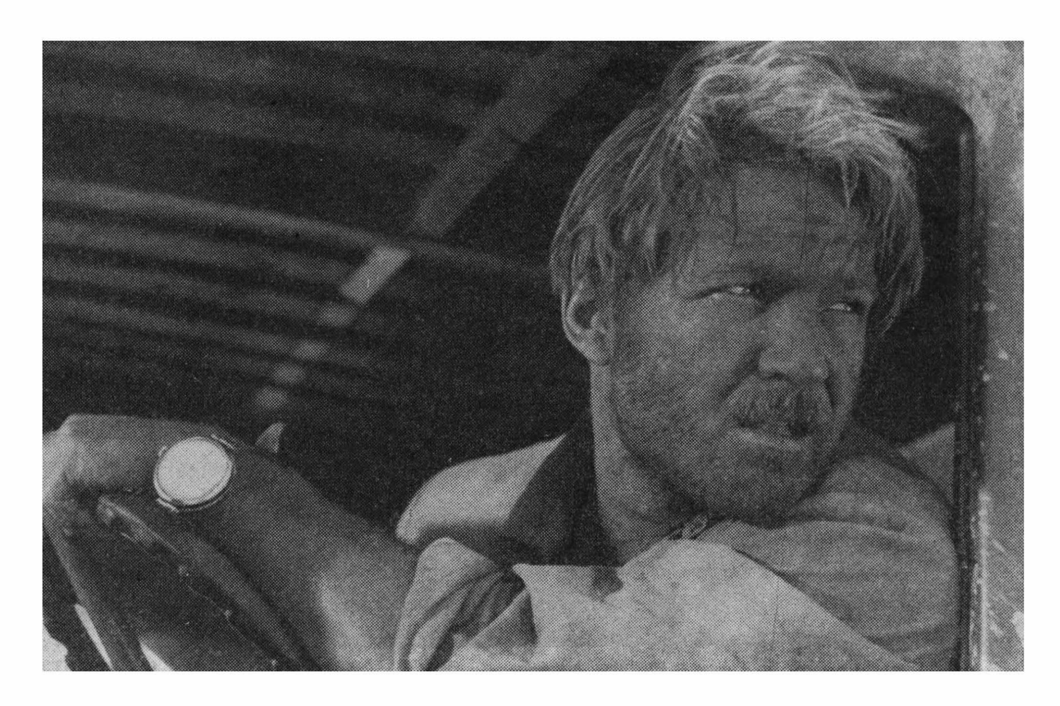
Интересен, верно намечен, но не свободен от налета анекдотичности и конфликт, связанный с женой Алексея, с Саней. Отнюдь не семейный, а куда более широкий, выходящий в сферу таких важных проблем, как преодоление мещанства, поиски подлинной культуры семейных отношений, чувств. К сожалению, Саня (С. Жгун), думается, самая ощутимая актерская неудача картины. Из-за того, что Саня у актрисы не завоевывает симпатий вначале, ее последующая нравственная капитуляция не волнует. Может быть, еще и потому, что серьезный замысел как раз в сценах с Саней особенно часто снижается стремлением режиссера и сценариста покомиковать, иногда даже в ущерб строгому реалистическому строю всего киноповествования.

О комических эффектах, к которым так часто тяготеет в первой серии «Директора» А. Салтыков, надо сказать особо. Режиссер, несомненно, чувствует, что высокая народная драма (именно так следует, пожалуй, определить жанр, к которому постановщик «Председателя» и «Бабьего царства» испытывает постоянное тяготение) воспринимается острее, когда героическое контрастно оттеняется комическим, когда экранное существование героев покоряет особой полнотой и щедростью проявлений, где рядом с суровой и нелегко разрешающейся драмой свободно искрится юмор. Действительно, такой юмор — признак неистребимого жизнелюбия, признак духовной силы любимых героев режиссера.

В каждом своем фильме режиссер стремится дать щедрую дань юмору, но удачен был в этом отношении только «Председатель». Там юмор был и горьким и грубоватым, но то был подлинно народный юмор. В «Бабьем царстве» уже появились отступления от такого рода юмора: режиссер в некоторых эпизодах как бы втискивал его в сюжет, грубоватость комических красок начинала казаться нарочитой, а комические положения нередко воспринимались как искусственные.

В «Директоре» удачи «Председателя» не забыты, но встречаются и промахи вроде тех, что были уже в «Бабьем царстве».

Может быть, потому, что контраст героического и комического не был осуществлен здесь так же мощно и выпукло, как в «Председателе», потому, что драматическим событиям в их сценарном и экранном воплощении в первой серии часто недостает накала. Бурную эпоху социальных сдвигов изображают авторы, в частности — ломку старого быта. Здесь-то и быть драме, здесь и разгораться страстям (к слову сказать, А. Салтыков заявил себя в предыдущих картинах художником, особенно сильным как раз в передаче прямых, открытых столкновений человеческих страстей, конкретно выражающих смысл



«Директор». Алексей Зворыкин — Н. Губенко

социальных коллизий). Но в первой серии «Директора» драматические краски иногда не оттеняются, а оттесняются комическими. Например: пока Зворыкин строит завод, его Саня строит себе «изячную жизнь», и вот Зворыкин недрогнувшей рукой срывает с жены нэпманские наряды... Актеры поневоле в этой сцене комикуют, но за комикованием пропадает нравственный пафос сцены.

Тема нэпа, трагическое преломление гримас и проявлений той сложной поры в душе человека, не обладающего достаточной политической проницательностью и мудростью, чтобы понять происходящее, и видящего вокруг только, как ему кажется, «отлив» революции, затронута в образе друга Зворыкина — Степана Рузаева (Б. Кудрявцев). Это интересный психологический конфликт, дававший реальную возможность для того, чтобы противопоставить слабости дрогнувшего, растерявшегося Рузаева твердость, устойчивость, идейную зрелость Зворыкина. И такое противопоставление есть в фильме, выражено оно и в сильном драматическом дуэте Губенко и Кудрявцева. Но, к сожалению, одна из сцен, связанных с этой темой, явно не находится на уровне авторского замысла. Когда в душном тумане сандуновских бань подле бассейна с резвящимися нэпманами растерянно сидит бывший революционный матрос Степан Рузаев — это, конечно, весьма впечатляющая аллегория. Что-то от времен упадка Римской империи есть в этой сцене — в серо-желтых тонах ее живописи, в мраморных складках простыней, в колоннах, в бесстыдно разжиревших телах... Но не хватил ли здесь постановщик, как говорится, через край? Конечно, заманчиво было бросить в эту «римскую вакханалию» бывшего матроса, защитника Октября. Но ведь Рузаев — не кутенок, и нэп изображен здесь приметами случайными,



«Директор»

не ведущими к глубоким обобщениям. В жертву живописным эффектам принесено живое жизненное содержание.

А фильм и в первой серии богат этим содержанием. И если здесь мы так много говорим о том, что мешает полноценному его выявлению, то не потому, что не видим за деревьями леса, а как раз потому, что слышим и то, как шумит в картине увиденная авторами жизнь, и то, как на фоне этой жизни свободно и крупно прорисовывается, увы, не до конца понятая и не до конца проявленная, и тем не менее по-настоящему привлекательная богатая натура Алексея Зворыкина. И именно потому, что нам дорог герой фильма и дорога идея, вызвавшая к жизни его образ, мы не можем не сказать обо всем том, что мельчит картину как раз в первой ее половине, о том, что ощущается зрителями как нарушение художественных законов, по которым задумывалась и строилась картина.

Нам показалась поэтому странной позиция М. Кузнецова, который едва ли не самое ценное в картине видит «в рассказе о директоре и его жене», но зато густой жирной чертой перечеркивает вторую серию. Здесь критика, оказывается, охватил «какой-то холодок, какое-то досадливое утомление, что ли...» Смотреть на «прекрасную сцену» объяснения молодых в спальне ему вроде бы было интересно, посмеялся М. Кузнецов и над «семейной сценой», разыгравшейся в новой квартире директора, а вот дальше, в сценах автопробега по пустыне Средней Азии, его уже больше ничто не радовало и не волновало. М. Кузнецов так прямо и пишет: «По сравнению с началом фильма эта вторая серия — словно другой и при том во много раз худший фильм».

Так ли это?

В замысле второй серии есть один очень существенный для картины в целом недостаток: в ней тема Зворыкина — организа-

тора социалистической промышленности не развивается, а прерывается. Уступает место другой теме: теме преодоления трудностей пробега, поисков в этих особых условиях не самых легких, а самых справедливых и верных путей к победе. Во второй серии характер Зворыкина проверяется в обстоятельствах исключительных, чрезвычайных, и надо признать, что эту проверку он выдерживает. Проявляется во второй серии и его нравственный потенциал, его совесть коммуниста: в споре с Кнышем побеждает его непреклонная воля вести соревнование с конкурирующими иностранными фирмами по совести и чести, не «организуя» победу, а добиваясь ее по-настоящему, в суровой и изнурительной борьбе.

Думается, что этот внутренний смысл событий, изображенных во второй серии, при всем том, что она, эта серия, не столько продолжает первую, сколько как бы образует о т д е л ь н у ю, самостоятельно существующую картину (в этом М. Кузнецов, пожалуй, прав), не может не волновать, не может не вызывать сочувствия к герою Юрия Нагибина и Алексея Салтыкова.

Итак — пробег по пустыне, испытание советских машин, которые вместе с автомобилями иностранных марок держат тяжелый экзамен. Алексей Зворыкин возглавляет автопробег. Испытываются машины его завода, значит идет проверка результатов его труда. И не только это. В автопробеге участвуют машины крупнейших иностранных фирм, стало быть, соревнование предстоит серьезнейшее, технические проблемы автомобилестроения соседствуют тут с другими, куда более существенными для нас — с политическими проблемами. Зворыкину надлежит заботиться и о государственном престиже и о чести советской заводской марки.

...Жарко! Изнуряюще жарко. Пустыня, кажется, плавится на глазах. Люди тщетно стремятся спрятаться от всепроникающего испепеляющего солнца — все равно как, хотя бы забравшись под грязное, вонючее брюхо грузовиков. Все тщетно. Губы растрескались, как земля. Пот сбегает липкими, отвратительными змейками. Кажется, мозг плавится в черепной коробке. Жарко!

Нет сил думать. Нет сил стоять. Нет сил лежать. Нет сил б ы т ь.

И вдруг в этом свинцовом небытии рождаются вкрадчивые переборы банджо. Человек начинает медленно, ритмично покачиваться в такт им. Сначала это кажется проявлением безумного исступления, едва ли не пляской святого Витта — бессмысленной, убийственно жестокой. Но вот в механических движениях начинает прорисовываться нечто осмысленное, какое-то отдаленное подобие танца. Человек покачивается почти что на одном месте. Но в его глазах какая-то чертовщинка, какая-то озорная мысль.

Медленно поворачиваются к нему тяжелые, поникшие головы, налитые солнечной тяжестью тела, тускло смотрят красные, опухшие от песка глаза. Смотрят с недоверчивым изумлением. И вдруг еще один, огромный, черный, страшный, встает — и вот уже идет на резиново покачивающегося танцора. Идет всей своей тяжкой поступью. Он тоже движется ритмично, но его танец какой-то жутковатый, устрашающий. Он словно не танцует, а рубит застывший на солнце ватный воздух.

И тогда выходит третий — полный, немолодой блондин. Выходит вкрадчиво, вальяжно, мягко, фокстротно поводя локтями и не выпуская изо рта сигару. Как в каком-нибудь продымленном салуне Дальнего Запада, словно и не замечая, что вокруг каменно застывшая пустыня, а над головой — смертью грозящее солнце.

И четвертый. Он спрыгивает откуда-то сверху, как дьявол. И взвихривает мягкое покачивание своих спутников таким отменным русским переплясом, что ему бы сюда крепкий деревянный настил, да такой, чтоб дрожал и звенел под его неистовой пляской. Но под ногами все тот же песок, песок, песок...

И вот уже танцуют все. А кто-то, сидя на раскаленном радиаторе, выдает такую

разудалую, такую отчаянно веселую дробь, что дрожит тяжелое тело грузовика. И непонятно уже, что это — танец или помешательство от жары, от солнца. И откуда вообще могло родиться движение в этой расплавленной неподвижности. И в этих распластанных телах. И в этих гудящих ногах. Ни на одном лице нет даже подобия улыбки — пляшут ожесточенно, яростно, с полной серьезностью, словно делают тяжелейшую, сверхнеобходимую работу.

И делают ее все вместе. На едином дыхании. Назло всем чертям, назло немыслимой нечеловеческой усталости, назло этому адскому пеклу.

«Кукарачча» в пустыне — это не озорство режиссера, не пустой эффект, это великолепное утверждение жизненной силы, неиссякаемого оптимизма людей, решивших во что бы то ни стало победить пустыню. Это своего рода вызов пустыне, сжигающей жаре, пескам, гимн человеческой воле, силе духа.

Эпизод этот в каком-то смысле выражает идейное и эстетическое кредо создателей фильма. Бешеный, эмоциональный взрыв, напор страстей, яркая зрелищность — все здесь обрушивается на зрителя, чтобы убедить его в мысли важной, дорогой авторам. Здесь все то же свойственное режиссерской манере Салтыкова обострение чувств, доведение их до предельного накала. И напрасно иронизирует М. Кузнецов: «Стоило ему (первому танцору.— *А.У.*) заиграть нечто, напоминающее «Кукараччу», как тут же забыто все: 50 градусов жары, усталость, пот, грязь, песок, жажда, наконец, элементарная правда...» Но ведь не в этом, не во внешнем правдоподобии тут суть. Авторам важно было показать, что возможно и такое, что на чудеса способен человек, что велика, беспредельна его стойкость, его воля к преодолению, казалось бы, непреодолимого. Вот ведь в чем смысл этой как будто бы неправдоподобной сцены. Вот для чего нужна она в фильме, а не для «эффектной монтажной перебивки», как считает М. Кузнецов.

Другое дело, что последующая сцена решена не со стопроцентной точностью. Хотя и она по-своему очень сильна. В то время, как неистовствует «Кукарачча», совершаются драматические события — на Степана Рузаева, отправившегося на поиски воды, нападает банда басмачей. На экране разыгрывается короткое и кровопролитное сражение, бешено гонятся гикающие всадники за грузовиком, в конце концов превращающимся в пылающий факел, эффектно низвергающийся в пропасть.

В этой сцене все правда и все... немного «кино» — то есть правдива, исторична и потому волнует сама ситуация, и... излишне эффектна кинематографическая подача, чуть «пережата» чисто зрелищная сторона происходящего на наших глазах события.

И тем не менее, несмотря и вопреки этому и другим художественным просчетам, вторая серия фильма не раз заставляет пристально вглядываться в экран и волноваться. Здесь мы словно бы переносимся в тридцатые годы и сами становимся участниками легендарного автопробега, участниками подвига.

«Все тронулось с места, все пошло.

Мы движемся, как тень, с запада на восток.

На восток идут облака, элеваторы, заборы, мордовские сарафаны, водокачки, катерпиллеры, эшелоны, церкви, минареты.

Революция идет на Восток с тем, чтобы прийти на Запад. Никакая сила в мире не может ее остановить».

Эти строки из романа Катаева «Время, вперед!». Романа, которому писатель дал подзаголовок: «Хроника».

Вторая серия «Директора» тяготеет к хроникальному изложению событий. Некоторые ее эпизоды и смотрятся как документальные. Когда машину, как упрямого быка, буквально втаскивают на своих плечах на бархан. Когда ветер вздымает в пустыне фонтаны песка и сбивает взрослых, сильных мужчин с ног. Когда ведро стукается о дно пустого колодца. Когда вода закипает в радиаторе. Когда пустыня прямо-таки сжирает грузовики, оставляя от

них только обглоданные остовы,— мы видим жизнь не инсценированную, а как бы воссозданную, художественно повторенную.

Не искусно загримированными, а действительно растресканными кажутся губы героев. Их запорошенные пылью, обведенные траурными кругами усталости глаза. Их черные, закопченные лица. Их выцветшие, в пятнах пота, рубашки.

Не красиво снятым, а истинным распахивается перед нами каменное море пустыни. Именно море — безбрежное и вечное в своей неподвижности. И эти закаты, и эти восходы, и красный, огненный солнечный шар, лежащий на боку...

Обожженный солнцем, пропыленный до «седины» Зворыкин здесь освобождается от той доли эксцентричности, которая, несомненно, присутствует в первой серии в его образе, в актерской манере Губенко. Здесь он строже, внутренне напряженнее, значительнее. Характер больше просматривается в глубину. И даже традиционные гонки, с их, казалось бы, обязательными трюками и кинематографическими эффектами, «работают» на героя: не действие ведет его здесь за собой, а он управляет действием.

И вот фильм подходит к финалу. Советский грузовик, таща на буксире «форда́», въезжает в пестрый, шумный восточный город. После желтого однообразия пустыни — калейдоскоп красок, после многодневного одиночества — толпы народа, после величавой тишины — разноголосье торжества, после невероятного, мучительного труда — отдых.

Как мираж, возникает видение праздника. Как во сне, вокруг ободранного, грязного, запыленного грузовика — белозубые мальчишки на ходулях, звон бубна, гортанные звуки узбекской речи.

И посреди пестрого хоровода — человек. Он стоит к нам спиной, и плечи его трясутся. Сейчас посреди толпы он — один, совсем один. Он весь еще там, в нем еще живет пустыня, ее желтые ветры, ее ярость, ее жестокость. Еще ходят в нем песчаные ее волны, еще цепко держит его безбрежный, иссушающий простор. Но он — победитель. И тяжкой была его победа...

В этот момент, как раз когда герой приходит к финишу, мы и расстаемся с ним. Авторы ставят точку. А образ Зворыкина как бы переходит с экрана в жизнь, вызывая различные суждения и споры.

«Губенко создает образ такой наполненности, такого убеждения, такой щедрой любви к жизни,— пишет в «Литературной России» Н. Бабочкина,— ...что не поддасть под его обаяние, не полюбить его мы не можем».

«В толпе мельтешащих, однообразных, невыразительных персонажей как-то запропал и директор — Губенко»,— уверенной рукой выводит не подлежащий обжалованию приговор М. Кузнецов.

А вот А. Липков выступает с претензиями совсем иного рода. Он не отрицает того, что Н. Губенко играет ярко, интересно, но он требует от создателей фильма критического отношения к герою, «умения посмотреть на своего героя со стороны критическим взглядом автора, художника, гражданина».

Чем подкреплено это требование? Оказывается, критик усмотрел в начале фильма действия, компрометирующие Зворыкина. А поскольку в дальнейшем подобных действий со стороны героя не было, рецензент, не склонный доверять переменам в характере героя, предпочитает обвинить авторов в том, что «в единый цельный характер многосторонние проявления Зворыкина складываются далеко не всегда». И далее предлагает, примера ради, свою операцию «сложения». Он складывает слова героя, каким он стал, с поступками героя, каким он был, и устанавливает очевидные расхождения, но не для того, чтобы проследить путь, пройденный героем, а для того, чтобы, оставаясь в пределах формальной логики и пренебрегая логикой диалектической, заявить, что в образе героя концы с концами не сходятся. А. Липков говорит о Зворыкине: «Если в финале фильма он горячо утверждает, что великие цели долж-

ны достигаться чистыми средствами, то вначале вполне приемлет средства не совсем чистые, а лучше сказать, совсем не чистые, такие, как прямой грабеж железнодорожных складов, «заимствование» там материалов, необходимых для выполнения задания на своем заводе». Тут же критик с сомнением спрашивает: «Может быть, в этом и есть эволюция характера?» И отмахиваясь от само собой напрашивающегося утвердительного ответа, резонерствует: «Но тогда непонятно, как она (эволюция характера.— *А. У.*) произошла и под влиянием каких причин все это осталось за кадром».

Но «осталось за кадром» — это просто неверно. Развитие героя — в этом и был сюжет картины, ее основное содержание. Ясны и те силы, которые «делают» Зворыкина: история, революция, советское общество, народ. Другое дело, что, как отмечалось выше, далеко не во всем эти исторические силы были проявлены в картине, что не во всем исполнение оказалось в ней на уровне замысла.

Тем не менее, именно рост и развитие характера, его изменения интересовали авторов, интересуют и нас, зрителей.

Не понять этого можно только оставаясь во власти школьных схем: если герой положительный, то он должен быть положительным во всем, так сказать, эталонно. Все же, что эталон нарушает, должно быть отвергнуто. Схема дороже живой диалектики. Абстрактные добродетели истиннее тех, что в противоречиях формируются в самой действительности.

Жаль, очень жаль, что способный молодой критик А. Липков оказался во власти подобных нетворческих и скучных, как школьные прописи, схем.

Думается, впрочем, что он подпал под власть этих схем не по наивности, а по предвзятости, подавившей, как это часто бывает, способность к объективному анализу.

А. Липков иронизирует: «Он (Зворыкин.— *А. У.*) во всех своих проявлениях одинаково мил своим создателям. Влепил увесистую оплеуху жене — она сама от удовольствия чуть не сомлела, и авторам радостно». Между тем авторы фильма вовсе не ликуют по поводу пощечины, как не восторгаются они и по случаю бесцеремонного захвата героем складских материалов. И не могут их эти ошибки героя радовать, не думаем даже, что и сам А. Липков может искренне верить в то, что авторы фильма впрямь способны одобрять... кражу и пощечину. Они, авторы фильма, сознавали, какую реакцию вызовут тут у зрителей. Они рассчитывали на зрительское понимание и не рассчитывали, видимо, на такую предвзятость, на какую оказался способен критик. Они как бы говорят своим зрителям: да, таким был вчерашний матрос. А вот каким он стал с годами. Не случайно (мы упоминали об этом) главный герой появляется в первых кадрах неприметным матросиком, одним из многих — какое уж тут любование героем. Но постепенно Зворыкин Николая Губенко становится одним из тех, кто трудом своим пересоздает и свою жизнь и жизнь общества.

Мы уже говорили о том, где и в чем замысел, ведший за собой сценариста, режиссера, исполнителя главной роли, осуществился не в полной мере. Показав рост Зворыкина, они не сделали нас свидетелями мужания его мысли. Но и сознавая этот внутренний просчет картины, как не заметить, что Алексей Зворыкин есть, что он живет на экране. И именно поэтому вызывает столько споров. Спорят только о том, в чем есть жизнь, ее реальные противоречия. О том, что отмечено печатью творческого поиска. О схемах не спорят. В фильмах Нагибина и Салтыкова всегда есть поиск. Потому-то они и порождают такие жаркие дискуссии. Так было с «Председателем», так было и с «Бабьим царством». Так происходит сейчас с «Директором».

«Директор» — фильм, сделанный со страстью и с темпераментом.

Картина, несмотря на свои просчеты и ошибки, врывается в наше сознание словно на крутом вираже, когда от бешеного

движения все взвихрено вокруг, все мелькает, плывет яркими, цветными кругами. Мы летим сквозь студеный ветер революции, гуляем на матросской свадьбе, вгрызаемся лопатами в мерзлую землю, месим голыми ногами цемент, радостно оглаживаем красные бока первого советского грузовика, взрываем воем мотора каменную неподвижность пустыни. Бумерангом врезаемся — потные, грязные, прокопченные солнцем — в лоскутную пестроту восточного праздника. И когда наконец смолкает биение автомобильного сердца, мы можем, кажется, передохнуть... Но нет — впереди дорога. Красный грузовик Алексея Зворыкина еще только выходит на свою главную трассу.

Так что же — не критиковать картину, принимая во внимание намерения авторов, размах их замысла, удачи воплощения? Нет, конечно же, критиковать пристрастно и строго. Но сообразуясь с задачами, которые ставили перед собой художники, понимая, как серьезен, общественно значим творческий поиск, в котором вот уже в третий раз находятся Алексей Салтыков и Юрий Нагибин. Критиковать, но за действительные промахи, за то, что свои большие и важные мысли они не всегда в этом фильме воплотили на уровне, их же собственным замыслом предопределенном.

Судить взыскательно — значит желать художникам новых больших удач и верить, что они будут.

Д. Шацилло

Вера Марецкая и Борис Андреев — телевизионный бенефис

Эта картина поставлена по одноименному рассказу Федора Кнорре, опубликованному в журнале «Юность» два года назад. Рассказ хорош. И фильм удался. В редакцию телевидения пришло много писем — свидетельство успеха. Но было бы неверно объяснить этот успех одной лишь добротностью драматургической основы. Главная причина удачи рассказа Ф. Кнорре и соответственно фильма В. Квачадзе в другом — в жизненном содержании образов, которое приумножено на экране исполнителями главных ролей. Говорят: «актер — это роль». Между тем бывают случаи, когда роль перерастает рамки сюжета, обретает неожиданно широкие нравственные и художественные горизонты благодаря таланту, мастерству актера. Перед нами такой случай. Именно об исполнении Марецкой и Андреева стоит прежде всего говорить, рассматривая телефильм «Ночной звонок».

Итак, Борис Андреев. (Нарушим правила галантности: Андреев играет роль, с которой начинается фильм, и почти не сходит с экрана.) Его герой — Лаврентий Квашнин —

«НОЧНОЙ ЗВОНОК». Сценарий Ф. Кнорре. Режиссер В. Квачадзе. Оператор Д. Коржихин. Художник Т. Морковина. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Д. Флянгольц. Редактор Д. Оганян. Центральное телевидение, объединение «Экран», 1970.

человек с трудным, отнюдь не «золотым» характером. На первый взгляд вполне респектабельная, благопорядочная персона. Но едва мы присмотримся к Лаврентию Квашнину — увидим внутренне напряженную, сосредоточенную личность, несколько даже оцепеневшую от постоянной погруженности в себя.

Персонаж Андреева подкупает неоднокрасочностью, непрямолинейностью. «Положительный» или «отрицательный» перед нами герой? Не будем торопиться с выводами. Правда, экран нас торопит: и сюжетная завязка, и сам герой вместе со своим семейным окружением — все вызывает наши зрительские антипатии к Квашнину. Видимо, сценаристу, режиссеру, актерам было важно именно так вызвать наш интерес, пробудить сразу эмоциональное отношение к герою, может быть, даже спровоцировать ошибку, чтобы потом убедить в справедливости иной оценки.

Чем занимается на экране Лаврентий Квашнин? На протяжении семи частей фильма его участие в действии состоит преимущественно в том, что он бросает отрывистые реплики, с угрюмой задумчивостью сидит в машине и, кроме того, приехав к матери, выступает с застольными тостами. Выходит — резонер? Вовсе нет. Квашнин из породы так называемых «деловых мужиков». Нам ясно, что он знает, чего хочет от жизни, и умеет добиваться задуманной цели. Чрезвычайно к месту оказались поэтому знаменитая властность и неодолимая крутость андреевских интонаций, беспокойная грузность его богатырской фигуры. Только порой мы замечаем, что властность оборачивается неуверенностью и смятением, а за крутостью просвечивают раздражение и усталость. Квашнин показан Андреевым на срезе кризисного состояния души, в момент мучительного и неведомого в своем исходе процесса переоценки жизненных ценностей и ориентиров. Словно начал он улавливать разницу между подлинными и мнимыми ценностями своего бытия. Актер пристально и беспощадно анализирует душевные качества своего героя и вместе с тем намечает возможности преображения его натуры.

А на экране происходит следующее.

Поздно ночью в квартире крупного работника треста Квашнина раздается звонок: родной брат с далекой сибирской новостройки сообщает, что получил телеграмму о смерти матери, которую называет, как это часто бывает, бабушкой. Спросонья Квашнин сперва не может взять в толк, о какой бабушке идет речь, пока через минуту не осознает — тяжело и растерянно — что брат (а не он сам) получил телеграмму о смерти старухи матери. На следующее утро после коротких препирательств за семейным столом Квашнин вместе с женой Леокадией (Марина Стриженова) и сыном Митей (Александр Вилькин) решает отправиться в деревню на похороны. По дороге, пока сын ведет машину, Квашнин, обмениваясь с ним и с женой случайными и злыми репликами, приходит в состояние смутной тревоги, которое не исчезает и после того, вроде бы утешительного, радостного поворота, ожидающего гостей в деревне: оказывается, мать жива и телеграмма о ее смерти — результат почтового казуса. Разумеется, гости не подают вида, чем вызван их приезд, и всячески стараются показаться внимательными, заботливыми, послушными детьми, приглашают мать вернуться в городскую квартиру, откуда она сбежала, не выдержав собственной ненужности, несколько лет назад. Младшая пара — Митя и его жена Владя (Валентина Малявина), с которой он развелся при полном одобрении родителей, после встречи и разговора с бабушкой понимают, что их развод был ошибкой и что связывающие их чувства еще живы. На следующее утро гости уезжают, оставив довольную неожиданным визитом (хотя и давно догадавшуюся о его подлинной причине) мать и будучи весьма недовольными собой и друг другом.

По чисто фабульному строю «Ночной звонок» — антиобывательская сатира. В основе этого телефильма, как и в основе многих произведений «обличительного

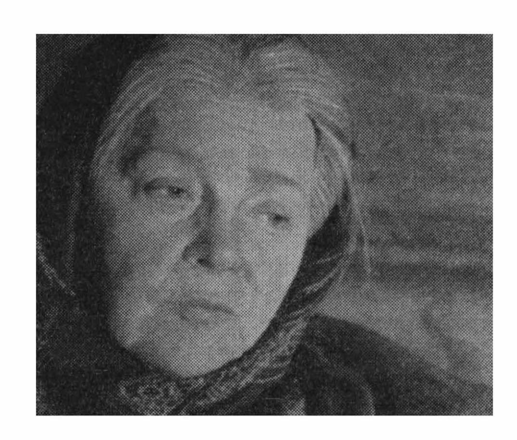
жанра», лежит казус. На сей раз — печальная и ироническая странность нелепого случая, причудливыми отблесками осветившего поведение действующих лиц и создавшего характеристику и их прошлого и самого момента действия.

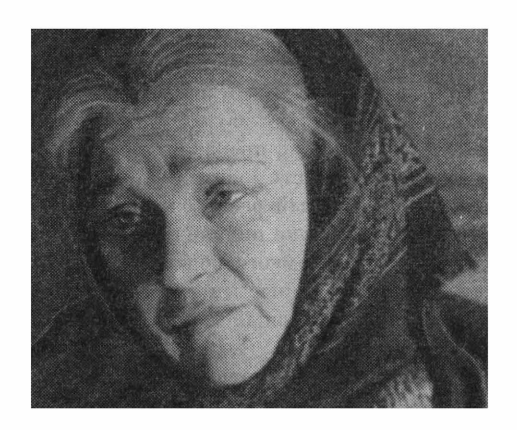
Но многоплановость, многогранность персонажей картины преодолевает пороги условности. Осмеяние мещанской «этики» входит как тема в фильм, но не занимает в нем первенствующее, ведущее место. Сверхзадачей «Ночного звонка» становится обнаружение человеческой истинности и активный поиск истины самим человеком, главным героем повествования.

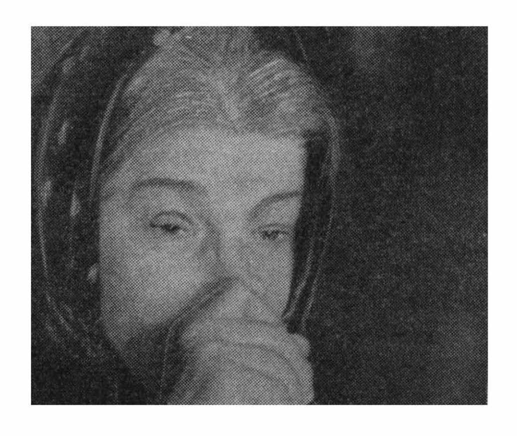
В этой связи важны и значительны перспективы образа Квашнина, к ним особенно внимателен Борис Андреев. Кульминация его роли приходится на эпизод застольного торжества в избе матери. Сначала Квашнин привычно разыгрывает великодушного семейного владыку. Поняв, что эти потуги бессмысленны — рядом мать, и она, только она, сухонькая, скромная, царит, не притязая на власть, в доме, как и в жизни, естественно хозяйничая за столом среди нежданного многолюдья,— Квашнин испытывает острое чувство стыда, заметно стушевывается и уже не трубным басом, а растроганно и покаянно нашептывает родительнице: «Все сделаем, что ты хочешь, говори, что хочешь, я все сделаю...» Затем растроганность Лаврентия достигает высшей точки, и он, глыбой поднявшись над рюмками и тарелками, предлагает выпить за здоровье матери. Надо видеть, как обыгрывает этот жест Борис Андреев, какую паузу он делает после слов: «Мать у меня — простая крестьянка»,— до судорожного глотка, что обрывает его нескладный и щемяще сердечный тост.

Надо видеть, какое в эту минуту лицо у актера,— ведь в это мгновение Андреев резким движением обнажает нутро героя, врывается в доселе скрытые, глубоко дремавшие святыни души Квашнина.

Подобных мгновений будет еще немало до конца фильма, и недаром после заклю-







«Ночной звонок». Мать Лаврентия Квашнина — В. Марецкая

чительных кадров остается ощущение, что горестный и мудрый урок, который преподала ему жизнь в деревне у матери, вряд ли пройдет для него бесследно. Мы увидели его рядом с матерью — и поверили, что еще не пропащий он человек.

Удивительно, что как будто походя произносимая фраза о «сложной жизни» благодаря высокому мастерству Бориса Андреева превращается из тривиальной реплики в глубокое, психологически нюансированное объяснение и человеческих слабостей и человеческих возможностей героя. Иной актер мог бы просто подать эту фразу достоверно, естественно, и «современная манера» вести диалог не осталась бы в накладе. Не то у Андреева. Он говорит, пожалуй, чересчур грамотно, с театральной, а не кинематографической отработанностью, с отфильтрованностью звука и тона речи. Дважды по-разному произносит банальные слова о сложности жизни Квашнин — Андреев. И каждый раз неожиданно, каждый раз с предельно индивидуальным ощущением такого емкого подтекста, что немногие произнесенные им слова воспринимаются как просторный монолог.

«Сложная, очень сложная жизнь, мама»,— говорит он первый раз. Говорит смущенно, виновато, будто сетуя на собственную неуклюжесть и бестолковость. Будто оправдываясь: как же — приехал к покойнице, а она жива-здоровехонька, и волнуется не за себя, а за него, да так, что он ребенком себя почувствовал.

В другой раз ту же фразу герой скажет так, что мы услышим сокровенное желание, медленное и яростное, словно разгорающийся огонь. Желание вырваться из гнетущего плена обывательской семейной суеты. Желание осмыслить пережитое и сиюминутное. Осмыслить, чтобы найти выход, повернуть колесо судьбы на дорогу, достойную материнского сочувствия.

Повторю: все это слышится в одной-единственной фразе и тревожит, как разыгравшаяся трагедия, и убеждает, как действие, и вселяет в зрителя надежду, которую ощутил в себе герой.

Мать Лаврентия Квашнина играет Вера Марецкая. Внешний рисунок героини в телефильме иной, чем в рассказе. Кнорре пишет о высокой старухе с гордой осанкой и округлыми, размеренными движениями. Героиня Марецкой совсем не такая: невысокая, чуть сутуловатая, полная ласковой суетливости и застенчивой доброты. Судя по сюжету, был у актрисы соблазн сыграть сельскую праведницу, она счастливо избежала трафаретного и малоинтересного пути. Мать Квашнина — своеобразная фигура, в ее характере нет следов деревенской простоватости, нет скрытой или заметной приниженности, рожденной трудностями и одиночеством, хотя прожила она — по всему видно — долгую и тяжелую жизнь, прошла через голод, холод, войны, нужду, привыкла, не рассчитывая на помощь, перебарывать свои беды и поддерживать в горе других, тех, кто рядом,— недаром соседи постоянно ходят к ней за советом. Оставшись без мужа с двумя малышами на руках, она воспитала сыновей, дала им образование, конечно же, без расчета на последующую благодарность. Не ее вина, что Лаврентий едва не забыл о существовании матери и, лишь приехав пить за упокой, стал пить во здравие. Старуха не печалится по этому поводу, она с усталой улыбкой наблюдает за громоподобным Лаврентием и его манерной супругой, с веселой доверчивостью рассказывает о своей юности молодой паре. То, что «квашнинский клан» прикатил на похороны, а не в гости, она поняла сразу, но смолчала, не стала делать из случившегося трагедии, дети для нее всегда дети, и даже их жалкие ошибки, их отдаленность и торопливую любезность «на час» она понимает и принимает как неизбежную часть своего бытия. Главное, что рядом — люди, что она не одна, что пусть ненадолго, а вот собрались они все вместе за одним столом. Марецкая тонко и точно акцентирует доминанту характера своей героини: душевную широту, искреннюю и глубокую. В том, как говорит, ходит, смотрит актриса, нет ничего от профессиональной виртуозности. Марецкая все де-

лает уверенно, четко и поразительно естественно. Никакой умиленности, никаких сентиментов, столь вероятных и столь опасных в подобном образе.

Вот она оглядывает сына. Во взгляде — восхищение, любовь, тоска и разочарование: родная кровь, плоть от плоти, этот большой важный человек — ее он, ее сын, но уж больно на короткий срок приехал, ведь уедет завтра и нескоро заявится вновь, жизнь у него своя. Мать есть мать, как бы говорит в эти минуты актриса, говорит, однако, без неуместной снисходительности и ложной смиренности. Мать есть мать, ее человечность есть высшая человечность на земле, и не нуждается она в слезливом заступничестве.

Неотразимая улыбчивая ласковость матери — Марецкой связывает всех участников действия в тугой узел человеческого содружества. И лицемерие Леокадии, жены Лаврентия, на миг уступило искренности и доброй заинтересованности. И тревоги, заботы и долгие ссоры молодых — Мити и Влади — показались им же самим рядом с делами и днями бабушки ничтожной мелодрамой; недаром в тот же вечер молодые заговорят, оставшись наедине, сумбурно, жадно и доверчиво, как будто встретились впервые и впервые полюбили. И пусть после щедрого на внезапную и безоглядную доверчивость вечера наступит трезвое, холодноватое, привычно деловое утро,— озаренность, дарованная присутствием близкого человека, не исчезнет из памяти Квашниных.

Поэтому не жалости требует актриса к своей героине. Жалость преходяща. Она требует уважения и действенного соучастия. Она добивается от зрителя единения с волнующей судьбой матери. Вот она провожает молодую пару, прощается быстро, не давая уезжающим сказать лишние слова и надавать бесполезных обещаний; бабушка чувствует, что молодые — ее последняя надежда, и боится спугнуть эту надежду просьбами и наставлениями. Финал картины и финал роли Марецкая трактует как невысказанный призыв к людской не-







«Ночной звонок». Лаврентий Квашнин — Б. Андреев

разрывности. Именно поэтому она избегает морализирования и форсировки.

Пристальное внимание неспешного телевизионного повествования открыло нам две судьбы, два многосложных достоверных характера. В распоряжении Марецкой и Андреева находился серьезный и подробный драматургический материал, камера строго и обстоятельно фиксировала каждую деталь их поведения в кадре. В худшем положении оказались остальные исполнители, по сути дела вынужденные лишь подыгрывать двум ведущим солистам. Не случайно возникает впечатление концертности, бенефисности фильма, при несомненной обедненности второго плана и атмосферы действия. Эпизодические персонажи картины однозначны и одноцветны. В. Квачадзе, режиссер наблюдательный, чуткий к правде бытовых подробностей, понапрасну слишком часто прячется за кадр, оставляя его полностью в распоряжении солирующих актеров. Принципиальный смысл «Ночного звонка» — утверждение доброй надежды, доброго чувства — раскрывается доходчиво и убедительно лишь в той мере, какой заполнен высоким искусством двух выдающихся исполнителей. Пустующий «фон» вызывает чувство некоторой досады, неудовлетворенности.

И в заключение — когда победы и просчеты «Ночного звонка» оговорены — хочется обратить внимание на одно обстоятельство. Великолепие актерского бенефиса Марецкой и Андреева на телеэкране важно для нас и само по себе, и как доказательство способности телефильма войти в каждый дом, в каждую семью с рассказом, который прямо или косвенно заденет каждого зрителя. Небанальное художественное решение житейской темы порадует нас и в театре и в кинозале. Но только у телевизора, в атмосфере семьи, придет вдобавок к пресловутому эффекту присутствия иллюзия соучастия, придет и не исчезнет, а будет бередить и согревать душу.

С. Кулиш

Удесятеренный экран

«...Единственный способ изведать границы возможного — это осмелиться шагнуть чуточку дальше за его пределы, в область невозможного».

А р т у р К л а р к

Итак — произошло!

Без громких предварительных широковещательных обещаний кинокритики, без спора на страницах газет, без выступлений за и против, искусство или не... и т. д. и т. п., а довольно скромно и тихо, но абсолютно победно и убедительно появился совершенно новый кинематограф — новый синтез музыки и поэзии, цвета и геометрии, плаката и прозы.

Широкоформатный
Варископический
Полиэкранный фильм
«Наш марш».

И если говорить о кино, как о сановитом искусстве (да, да, конечно, рожденном двухтысячной историей смежных искусств), то этот полифонический синтез всего, что может современное кино, и есть один из магистральных путей кинематографа.

И не должно, наверное, много говорить о предтечах — это тема специального исследования, хотя и С. Эйзенштейн и Дзига

«НАШ МАРШ». Авторы сценария Я. Варшавский, А. Шейн. Режиссеры-постановщики А. Светлов, А. Шейн. Операторы И. Фелицын, А. Винокуров, С. Хижняк. «Мосфильм», 1970.

Вертов, живи они сегодня, наверняка порадовались бы, что средства выражения, о которых они могли лишь мечтать, уже существуют и становятся способом выражения эмоций.

Итак — это фильм-плакат, дающий сжато, лаконично, броско краткую биографию страны. Наш марш — это наш путь от кануна Октября, штурма Зимнего, через гражданскую войну, первые пятилетки, победу над фашизмом к сегодняшнему дню. За двадцать минут «Наш марш» сообщает информацию, содержащуюся в полнометражном фильме. Но не будем считать кадры, вместившиеся на площади полиэкрана,— их хватит, чтобы смонтировать обычным путем многочастевую ленту.

Мне кажется, что главное достоинство картины «Наш марш» не только в удачном использовании исторического киноматериала, удачно подогнанного хронологически, но и в том, что здесь удался своеобразный синтез опыта, накопленного разрозненно на различных участках кинотехники. А главное — стала очевидной насущная потребность в подобной усложненной форме художественного выражения.

Да и в обыденной жизни современный человек привыкает без особого напряжения воспринимать информацию одновременно из нескольких источников, по разным каналам: сидя в самолете, он разглядывает пейзаж с высоты восьми тысяч метров, разговаривает с соседом и искоса следит за тем, что же принесла на подносе бортпроводница...

Может быть, вот так, издалека и помалу, выстраиваются художественные потребности и запросы, влияющие на формирование нового стиля.

Одним из главных требований нашего времени является емкость информации, передача большого количества сведений минимальными средствами. Если в одном кадре пять разных изоканалов плюс музыка плюс звучащий текст и если все это сведено в гармоничное и динамическое единство, то как же многократно вырастают возможности единовременной информации!

Раздвоился царский двуглавый орел, раздвинутый парадной дворцовой лестницей — вы помните у Эйзенштейна? Помните, Керенский на той же лестнице?..

Изображение на лестнице оживает, а слева и справа — вся трагическая дореволюционная Русь: казармы, тюрьмы, голод, муштра. Все это — в соединении с музыкой и со стихами Маяковского.

В нескольких коротких кусках авторы дают такое философски концентрированное выражение предреволюционного времени, на которое способна только поэзия.

Затем блистательный эпизод — первая мировая война: взрыв... боковые кадры соединяются в середине экрана... И вот солдаты, конница, орудия, рождая все новые и новые взрывы, перемалываются, чтобы опять превратиться в серию взрывов... А следом взрыв народного гнева превращается в демонстрацию, сметает дворцовую лестницу, растет, заполняет весь экран.

Эта небольшая лента вобрала в себя все достижения современного изобразительного искусства, привнеся абсолютно органично на экран и достижения станковой живописи, и формы знаменитых плакатов революции, гражданской войны, и фотомонтажей 30-х годов и Великой Отечественной войны. Но использовано все это в фильме удивительно осмысленно и целенаправленно.

Авторы свободно манипулируют усложненными формами полиэкрана, тонко чувствуют особенности каждого технического приема.

Временное правительство расправляется с июльской демонстрацией — пулеметы сверху, снизу, сбоку — в разных ракурсах, на многих экранах, окружающих людей в центре экрана, захлебываясь и багровея, поливают мирную демонстрацию свинцом, заливая экран кровью.

Да, Маяковский недаром говорит в фильме! Его крупности, темпераменту, революционной страстности, поэтическому своеобразию, полифоничности, конечно, соответствует полиэкран.

Довольно грошовых истин.
Из сердца старое вытри.
Улицы — наши кисти.
Площади — наши палитры.
Книгой времени
тысячелистой
революции дни не воспеты.

Где-то полиэкран близок к эпическим народным действам, о которых мечтал Маяковский.

Одной из несомненных находок авторов этого фильма является точное и органичное использование хроники, а также кадров из лучших произведений нашего игрового кино — «Октябрь», «Чапаев», «Арсенал». Они использованы как поэтический материал, слагающийся в поэму о времени, революции, строительстве социализма в нашей стране.

Сергей Юткевич говорит, что на смену вертикальному монтажу уже сегодня приходит монтаж горизонтальный — одновременный монтаж в одной плоскости, то есть полиэкран. И в этом он видит огромные возможности для развития будущего киноискусства.. Мне кажется, он абсолютно прав. И в этом смысле фильм «Наш марш» — зримое тому подтверждение.

В фильме превосходно использованы полиэкранный монтаж в одной и нескольких плоскостях, разнообразные формы вариоэкранов, удачен смелый эксперимент цветомузыки в эпизоде «Залп «Авроры», а также множественный монтаж звукового ряда, наполненного звуками революционных песен, отдельных реплик и текста диктора.

И при всем этом обилии изобразительных вариаций и приемов, звукосочетаний фильм являет пример точной драматургической выстроенности, дающей возможность неожиданно подвести к такому «крещендо», как моноизображение послевоенной встречи солдата, целующего любимую. Экран — кричащий, шумный, взрывающийся — затихает на миг в этой сцене. Авторы подняли этот эпизод до огромного символического обобщения, имя которому — Мир. Мир, выстраданный и заслуженный народом-победителем. Немногие игровые фильмы на эту тему достигают такого же поразительного эффекта!

Финал — сочетание плаката с изображением Ленина, Красного знамени со звучащим «Интернационалом» — прекрасное завершение этой поэтической волнующей ленты.

Да, полиэкранные фильмы и вариофильмы уже делали до «Нашего марша». Но все это были узкоцеховые пробы. Мы должны быть благодарны авторам этого фильма — драматургам Я. Варшавскому и А. Шейну, режиссерам А. Светлову и А. Шейну, операторам А. Винокурову, И. Фелицыну, С. Хижняку, монтажеру Т. Егорычевой, художнику А. Брусиловскому, группе художников-кинетистов под руководством Л. Нусберга (кстати, он является одним из пионеров полиэкранного кино) и всем другим товарищам, работавшим над этим фильмом, за то, что они вывели полиэкранное вариокино из области эксперимента на дорогу искусства.

Да, конечно, это киноплакат, и, как во всяком киноплакате, в нем мало полутонов, утонченных нюансов. Да они и не нужны здесь. Лаконизм и страстность этого фильма притягивают, обещая этой новой форме кинозрелища большое будущее.

Необходимость концентрации, сжатия, увеличения емкости информации — требование времени. Сегодня детей пробуют обучать алгебре уже в первом классе. Пора и нам, кинематографистам, постигать новые формы киноизображения, нужные времени, тем более что это в традициях нашего революционного искусства.

С. Гинзбург

Знак и образ

В кукольном кинематографе режиссеру Э. Туганову принадлежит особое место. Фильмы его — простые, лаконичные, исполненные сдержанного юмора — всегда можно отличить от произведений других кукольников. Э. Туганов — пионер эстонской объемной мультипликации. Его творчество при всем своем своеобразии выросло из традиций эстонского фольклора и эстонского профессионального искусства.

Последняя постановка Э. Туганова — «Осел, Селедка и Метла» состоит из трех самостоятельных миниатюр, соединенных в маленький фильм, требующий для своей демонстрации менее двадцати минут. Первая из этих миниатюр использует мотивы индийской сказки, вторая является экранизацией эстонской шуточной песни, третья — сказки чешской. Но хотя их сюжеты заимствованы из фольклора и детской литературы разных народов, все три миниатюры близки друг другу по своей художественной трактовке. Они прежде всего произведения эстонского искусства. В режиссерском и изобразительном решении сказочки «Осел» индийский национальный колорит представлен весьма условно — это не более чем опознавательный знак, показывающий, что действие происходит где-то на Востоке. Миниатюра «Метла» заставляет нас вспоминать скорее старый и вечно молодой Таллин, чем злату Прагу. И, наконец, миниатюра «Селедка» не только основана на эстонской рыбацкой песне — по графике и изобразительной трактовке кукол она целиком в эстонской художественной традиции.

Творчество Туганова национально не только по художественной форме его фильмов. В персонажах Туганова мы узнаем черты национального эстонского характера, разумеется, выраженные в той мере, в какой это доступно условному искусству кукольного фильма. Рассудительность, неторопливость, спокойный юмор, упорство в решении поставленных перед собой задач — все это характеризует и самого Туганова как художника и его сказочных героев. Совсем не случайно Туганов стал работать в области объемной мультипликации. То, что он стремится выразить в своих фильмах, мультипликации графической, с ее напряженным внешним действием, едва ли доступно. В фильмах Туганова привлекают внимание прежде всего характеры условных кукольных персонажей и лишь затем развитие фабулы, в которой эти характеры раскрываются.

Миниатюры, вошедшие в его последнюю картину, хотя и одинаково хороши по режиссерскому и изобразительному решению и «игре» кукол, все же не равноценны. Как ни своеобразно искусство кукольного фильма, успех его решает, как и во всем киноискусстве, сценарная основа. А сценарии этих миниатюр и по своей мысли и по своей композиции не одинаково удачны. Сказочка «Осел» всего лишь забавный анекдот, к тому же недостаточно точный по мысли.

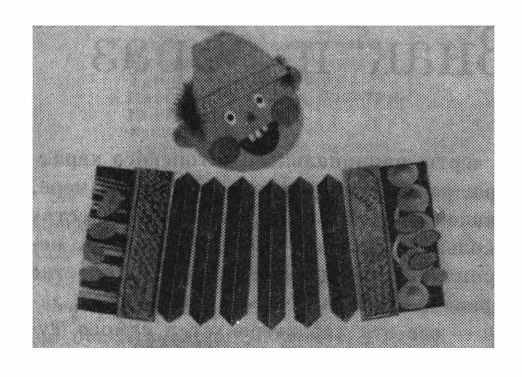
Осел, которому всегда доставались только побои, чтобы заслужить милость хозяина, стал подражать его любимице — собаке. Но когда он начал лаять, по-собачьи ласкаться и даже попытался влезть на колени к хозяину, он был снова избит.

Осел, подражающий собаке, может быть очень смешон. Но в данных обстоятельствах, он вызовет у юных зрителей и жалость. А жалость убивает смех.

Вторая миниатюра — «Селедка» — относится к числу тех сказок, в которых дается шуточное истолкование разным явлениям природы. Она основана на юмо-

---

«ОСЕЛ, СЕЛЕДКА И МЕТЛА». Автор сценария и режиссер Э. Туганов. Художник-постановщик Ю. Майсаар. Оператор А. Нуут. Композитор Ю. Винтер. Звукооператор Х. Вахтель. «Таллинфильм», 1970.





«Осел, Селедка и Метла»

ристической рыбацкой песне, говорящей о том, почему селедка поселилась в море и почему море стало соленым. С экрана звучит песня, исполняемая хором (в дублированном варианте на нее наложен русский стихотворный текст), а изображение ее иллюстрирует. Показ сказочных событий перемежается с иронически осмысляющими их кадрами поющих моряков.

Эта миниатюра изящна, забавна и по своей режиссуре заслуживает самой высокой оценки. Звучащая песня формирует темп и ритм действия, ее музыкальный рисунок помогает раскрыть образы кукольных персонажей, он стилистически близок к лаконичным декорациям, изображающим корабль в бушующем море, и графически трактованным кадрам поющих рыбаков. Единственный упрек, который можно предъявить этой миниатюре,— это упрек в известной затянутости концовки, где, без особой в том нужды, появляется новый персонаж — Нептун.

Лучшей, без сомнения, в фильме Туганова является третья, последняя миниатюра — «Метла», полная очарования и наивного лукавства. В этой сказочке Туганов в изображение жизни современного города включил традиционный сказочный образ — ведьму, летающую на метле. Включил так, что оба плана сказки — фантастический и реальный — отлично сосуществуют, ничуть не вступая друг с другом в противоречие. Милиционер арестовывает прилетевшую на метле ведьму за то, что она внесла сумятицу в уличное движение. Два школьника завладевают ее метлой и успевают до начала уроков совершить на ней полет. Но когда они пытаются во время перемены продемонстрировать полет своим товарищам, им это не удается, потому что метлу нечаянно подменил проходивший мимо дворник. Поэтому и ведьме, когда ее освобождает милиция, также не удается улететь, и она отправляется восвояси на автобусе...

Мастерство Туганова полнее всего раскрывается в работе над самым трудным для кукольного кино материалом — человеческими образами. И вся прелесть «Метлы»— прежде всего в точной их разработке. Отлично «играют» куклы, изображающие школьников,— в них есть и детская непосредственность, и задор, и любопытство. Забавна ведьма, по своему поведению напоминающая расшалившуюся девчонку. Воплощенная в условных декорациях и рисованных фонах среда — атмосфера большого старинного города — придает действию убедительность и сказочную достоверность. В «Метле» в полной мере раскрывается как творческая индивидуальность Туганова, так и его незаурядное режиссерское мастерство.

В целом же весь фильм «Осел, Селедка и Метла» доставит нашей детворе много радости. Это большой успех талантливого режиссера, да и всего кукольного кино.

И. Шатуновский

Сто шагов «Фитиля»



На экране, залитом голубой краской, появляется зарядный ящик. Из него выбрасывается запальный фитиль, который, замысловато переплетаясь, образует слово «Фитиль». По фитилю мчится огонек, приближаясь к ящику. Еще секунда, еще... Взрыв!

Но зарядный ящик начинен не порохом. У него чудесные свойства: он полон ярких, острых, поистине взрывных сюжетов. Куда направлен сатирический залп «Фитиля»? По бесхозяйственности или бюрократизму, по косности или разгильдяйству? Кого вытащит «Фитиль» на экран: приспособленца или подхалима, взяточника или самодура?

«...К сожалению, есть еще отдельные люди, которые не воспитали в себе такого необходимого качества, как сознательное и неукоснительное соблюдение советских законов, правил социалистического общежития,— указывал товарищ Л. И. Брежнев в речи на предвыборном собрании избирателей Бауманского избирательного округа города Москвы.— С таким положением партия мириться не может и не станет».

Эти слова Л. И. Брежнева приобретают особенное значение сейчас, когда весь советский народ готовится достойно встретить XXIV съезд Коммунистической партии. О своих замечательных успехах рапортуют Родине рабочие и колхозники, деятели науки и культуры. Однако каких бы побед мы ни одерживали, каких бы успехов ни достигали, мы ни на минуту не должны ослаблять борьбы против всего старого и отживающего. Этому учит нас партия.

«...Ленинский стиль работы неотделим от высокой требовательности, от делового контроля и критики недостатков»,— подчеркнул товарищ Л. И. Брежнев.

Советская сатира верно служит нашему общему делу, помогая партии осуществлять деловой контроль, вскрывать и критиковать недостатки.

Миллионы советских людей подружились с «Фитилем», убедились, что «Фитиль» справедлив, смел, принципиален, что он не терпит лжи и фальши. Популярность сатирического киножурнала теперь ничуть не меньше, чем у «Крокодила». Его насмерть боятся рутинеры, лодыри, бра-

коделы. Увидев нацеленный кинообъектив, многие нерадивые деляги начинают каяться и просить:

— Лучше дайте мне выговор, снимите с работы, оштрафуйте — все что угодно, только не показывайте в «Фитиле»!

Однажды в редакцию «Фитиля» пришло письмо от старой женщины. Она сообщала, что лестница их дома находится в таком ветхом состоянии, что по ней опасно ходить. Сотрудник киножурнала побывал на месте, и его взору открылась поразительная картина. Лестница завалилась, перила отсутствовали, многие ступеньки упали.

— Это действительно безобразие! — воскликнул он.— Через два дня приедем, будем снимать.

Съемочная группа «Фитиля» приехала к дому в назначенный срок, а снимать оказалось уже нечего. Лестница была капитально отремонтирована и восхищала безукоризненными формами...

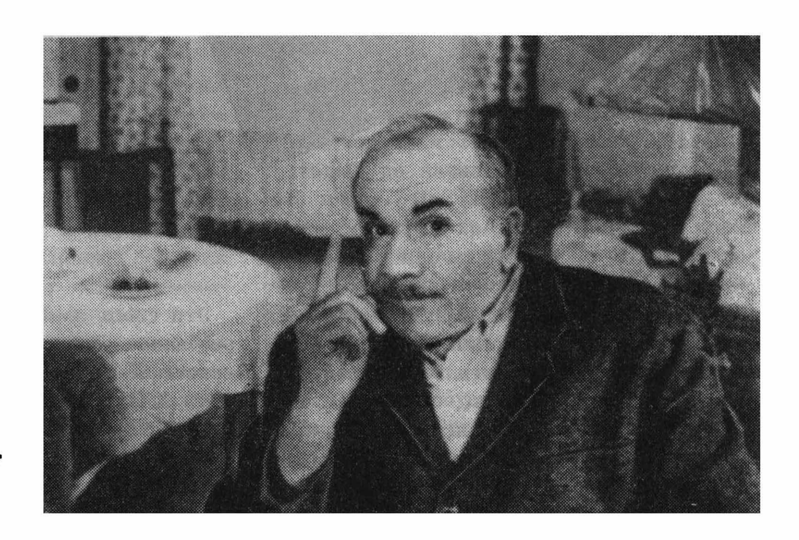
Впрочем, «Фитилю» пока не угрожает опасность остаться без работы. Он смело идет вперед, он на переднем крае борьбы с недостатками, со всем тем, что мешает, вредит нашему великому делу. Многие выпуски всесоюзного сатирического киножурнала становятся событием.

А между тем «Фитиль» совсем еще молод, вспомним, что зарядный ящик впервые возник на экране всего лишь восемь лет назад. И вот всесоюзный сатирический киножурнал идет к своему первому большому юбилею — на экраны страны выходит сотый его выпуск...

●

Существует богатая и достаточно полная история русского и советского фельетона. Написано немало книг, учебников, монографий, очертивших границы и вскрывших внутренние законы жанра. Лекции о фельетоне читаются в высших учебных заведениях, готовящих молодые кадры печати. По линии Союза журналистов СССР проводятся семинары и творческие встречи сатириков и юмористов. Наконец, на вооружении нынешнего отряда фельетонистов находится бесценный опыт Максима Горького и Владимира Маяковского, Демьяна Бедного и Михаила Кольцова, Ильи Ильфа и Евгения Петрова, Давида Заславского и А. Зорича...

Я думаю, что перед небольшим коллективом литераторов и киноработников, возглавляемым видным советским писателем и сатириком, лауреатом Ленинской премии



«Фитиль» № 1. Сюжет «В одном сапоге». В роли Тютирютина Игорь Ильинский

Сергеем Михалковым, стояли задачи огромной трудности. Сатирик с кинообъективом — эта фигура была совершенно неведомой в истории и практике советского и мирового киноизобразительного искусства. Предстояло создать совершенно новые жанры советской сатиры: кинофельетон, киноюмореску, киноагитплакат. Многолетний опыт нашей сатиры мог помочь, но он не мог ответить на главный вопрос: как все это делать.

С чего же начинался «Фитиль»?

В маленьком просмотровом зале на четвертом этаже «Мосфильма», где редакция всесоюзного сатирического киножурнала занимает несколько комнат, я смотрю первый — теперь уже исторический — номер «Фитиля». Его открывала сатирическая игровая сценка «В одном сапоге». Ответственный деятель горсовета некто Тютирютин (эту роль блестяще играет Игорь Ильинский) возвращается с рыбалки и застает дома взволнованную супругу (Ольга Викландт). Оказывается, пока Тютирютин беззаботно удил рыбку, состоялось совещание, на котором в прениях или (что еще хуже) в докладе его назвали дураком. Тютирютин взволнован. Еще бы, под угрозой доходная должность, благополучие, карьера. Незадачливый рыбак принимается обзванивать знакомых, выясняя, действительно ли его назвали дураком. В конце концов узнает, что дураком его не называли. Его назвали рыбаком. Тютирютин успокаивается. Правда, на совещании говорили, что он развалил работу в отделе, обвинили в бюрократизме. Но Тютирютин рад: дураком его все-таки еще не считают...

Герой другой сценки — председатель колхоза, закоренелый очковтиратель. Интересно решение темы. Очковтирателя разоблачают не народные контролеры, не прокурор, а маленькая девочка-школьница.

Потом под веселую музыку на экране танцуют три мультипликационные свекольные головки, на глазах превращаясь в поросят:

Все без слов понятно массам,
Будет свекла, будем с мясом!

И, наконец, последний сюжет, отлично разыгранный комедийными артистами Сергеем Филипповым (алиментщик) и Евгением Моргуновым (фотограф). Некий гражданин, не желающий помогать родным детям, ложится в гроб и фотографируется. Фотокарточку дружки-собутыльники пересылают бывшей жене хитромудрого гражданина: дескать, глядите, ваш кормилец скончался, теперь с него и взятки гладки. Эта игровая сценка имеет документальную привязку к жизни: на экране, сменяя друг друга, возникают фотографии нескольких пройдох, которые пытались таким образом избавиться от алиментов, называются их фамилии и адреса.

Первый выпуск «Фитиля» был с большим интересом встречен зрителями. «Правда», «Известия», «Литгазета», «Советская культура» и другие газеты положительно отозвались о новом сатирическом киносборнике. Отмечались актуальность тематики, жанровое разнообразие, интересная режиссура, игра актеров. Один из рецензентов писал: «Маленький «Фитиль» делает большое дело. Сегодня «Фитиль» — это кинолаборатория, в которой вырастает большая советская киносатира».

Это были глубоко справедливые слова. Создатели киножурнала находились в поиске: поиске новых форм и новых изобразительных средств, они старались быть еще более точными и лаконичными, обретали умение развернуться на совсем малой площади (одна часть), уложить большой, значительный сюжет в считанные минуты. А главное, «Фитиль» резко повернул в сторону документальности. Коллектив понимал, что демонстрация документов или фотографий реальных лиц, используемых лишь как основа для игровой сценки (как это было в первом выпуске), далеко еще не раскрывает огромных возможностей сатирического кинообъектива. И уже во втором выпуске «Фитиля» мы видим целиком документальный сюжет: «Поедем напрямик» (режиссер М. Романов, оператор К. Богдан, сценарий М. Билкуна). Вместе с популярнейшими артистами Е. Бе-

резиным и Ю. Тимошенко мы попадаем на станцию Мировая Днепропетровской области и обнаруживаем, что нерадивые хозяйственники гноят кукурузные початки. Затем действие переносится на молочные фермы колхозов «Дружба» и «Заря коммунизма» (Гребенковский район Киевской области), где царят грязь и беспорядок, где все делается вручную и нет никакой механизации труда.

Критика попала точно в цель. Пожалуй, впервые в истории кинематографа на студию поступили документы о принятых по киновыступлению мерах. Секретарь Киевского обкома КПУ писал, что факты неправильного использования техники в Гребенковском районе обсуждены на специальном заседании бюро обкома, райкому указано. По поручению обкома Украинский научно-исследовательский институт электрификации и механизации сельского хозяйства взялся помочь отстающим хозяйствам внедрить передовую технику. Из Днепропетровского обкома партии сообщили, что виновники порчи кукурузы на станции Мировая — заведующий заготпунктом и его заместитель — сняты с работы.

Оказалось, что документальные сатирические кадры «Фитиля» обладают огромной силой обличения! Конечно, и газетные фельетоны всегда вызывают большой отклик и поддержку у читателей. И все же далеко не всякий читатель в полной мере может представить себе, что кроется, например, за такими газетными строками: «В Тереке гибнет рыба», «До настоящего времени забор воды из Терека практически никем и ничем не ограничивается», «Воды в реке остается так мало, что рыба в низовьях не может проникнуть к местам нереста».


«Фитиль» № 50. Сюжет «Что же вы поете, «дьяволы?». В главной роли Татьяна Пельтцер

Но вот на экране «Фитиля» (№ 87, «Человек и природа». Автор Ю. Алексеев, оператор Г. Голубов, композитор О. Фельцман) я вижу, как белуга, разбиваясь в кровь, карабкается через железную плотину, пытаясь прорваться к морю. Я вижу мертвую севрюгу, задохнувшуюся в тухлой донной жиже. Рыбоход, по которому, как планировали головотяпы, должна была проходить рыба, пересох. Пересохли искусственные озера, строительство которых обошлось в миллионы рублей. На дне водоемов пасется скот.

«Фитиль» берет интервью у ответственного работника Министерства мелиорации и водного хозяйства СССР:

— Наше министерство призвано обеспе-

чивать наиболее рациональное использование воды... Интересы рыбного хозяйства нами учитываются,— заявляет этот безответственный ответственный.

На экране возникает изуродованная рыба.

— Слышишь, севрюга? Оказывается, твои интересы учитываются полностью,— говорит диктор.— И твои, белуга, тоже. Для вас построили эти специальные рыбоходы. Построили эти искусственные озера... Обеспечили рыбу всем, кроме воды.

●

Обычный сатирик — сатирик с пером и блокнотом — имеет возможность восстановить события по документам, по рассказам очевидцев. Сатирик с кинообъективом — всегда очевидец, всегда свидетель событий, о которых говорится в «Фитиле». Сатирик с пером рассказывает о безобразиях, сатирик с объективом должен эти безобразия показать. Такова специфика жанра кинофельетона. Вот почему каждый документальный сюжет «Фитиля» — это, по существу, законченное экранное расследование должностного проступка, а иной раз и уголовного преступления. Расследование, в котором каждый зритель чувствует себя активной фигурой, делающей вместе с редакцией свое окончательное заключение.



«Фитиль» № 25. Сюжет «Карты не врут». В главной роли Фаина Раневская

Да, теперь я полностью представляю, что скрывается за газетными строчками: «В Тереке гибнет рыба...» Так картины, отснятые «Фитилем», надолго врезаются в память, призывают немедленно принять меры для прекращения безобразия, бездумного, головотяпского отношения к народному богатству...

Доказательства «Фитиля» неопровержимы. Они наглядны, убедительны и в высшей степени достоверны. Документальные кадры «Фитиля» смело можно приобщить в качестве вещественного доказательства к уголовному делу или просмотреть при обсуждении вопроса на коллегии министерства или на комитете народного контроля СССР.

И все экранное расследование «Фитиль» проводит за две-три минуты на считанных метрах пленки!

По пустыне идет караван верблюдов (№ 95, сюжет «Требуется начальник», автор Б. Финиасов, оператор Г. Земцов). Идет через барханы, которые не может преодолеть даже современный вездеход. У верблюда великолепная шерсть, смотрите, что из нее делается: чудесные нос-

ки, теплые одеяла, костюмы, всемирно известные ковры! Чабан Ахмедиев свидетельствует с экрана, что верблюжье молоко жирнее в два раза коровьего и имеет целебные свойства. И если еще учесть, что верблюжье мясо почти не отличается от говяжьего, то можно себе представить, какое превосходное животное верблюд.

Но что это такое? По тротуару среди прохожих шагает верблюд. Он идет в Министерство сельского хозяйства Туркмении, чтобы обменяться мнением по вопросам верблюдоводства лично с заместителем министра товарищем Курбановым. Вопреки ожиданиям заместитель министра встречает посетителя весьма прохладно.

— Верблюдоводство в нашей республике за последнее время сократилось,— признается товарищ Курбанов.— Основной причиной такого отношения является нерентабельность верблюдоводства...

Верблюд нерентабелен?! Это звучит совсем несерьезно. «Фитиль» представляет свои аргументы. Как же может верблюд быть нерентабельным, если он питается вот этой колючкой, которая растет в пустыне и которую сам находит, если он может обходиться без воды и жить под открытым небом?

Нет, видимо, здесь, в Ашхабаде, у товарища Курбанова ничего не добьешься. И верблюд уходит по шпалам в Москву.

— Если мы вместе с заинтересованным лицом — верблюдом направимся сейчас в Москву,— говорит диктор,— то как раз попадем на совещание, посвященное проблемам верблюдоводства и, возможно, найдем того, кто отвечает за верблюдов.

Но найти ответственное лицо не так-то просто. Начальник Главкаракуля Министерства сельского хозяйства СССР товарищ Муканов решительно заявляет:

— В структуре наших органов, в том числе в нашем главке, единицы по верблюдоводству не имеется.

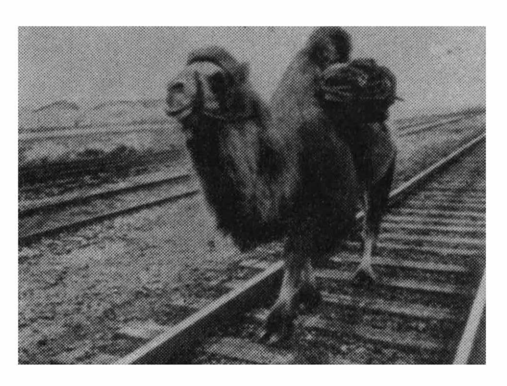
«Фитиль» берет интервью у заместителя начальника главка коневодства товарища Зеленюка. Но вопрос и здесь не проясняется.

— К сожалению, в главном управлении коневодства и в главном управлении животноводства нет специалистов по этому вопросу,— объясняет товарищ Зеленюк.

Но, может быть, стоит поискать ответственных людей в других ведомствах?

— Бесполезно. Верблюдоводство у нас фактически является отраслью беспризорной,— авторитетно заявляет профессор Барминцев.

Итак, верблюд дает реальную шерсть, реальное молоко и мясо. Но эта продукция вовсе не значится в сводках статистического управления.



«Фитиль» № 95. Сюжет «Требуется начальник»

Финал кинофельетона: на экране возникает морда верблюда. Верблюд кричит.

Вывод «Фитиля»:

— Ну, очевидно, в переводе с верблюжьего языка это означает: «не хватает хозяина, хорошего хозяина».

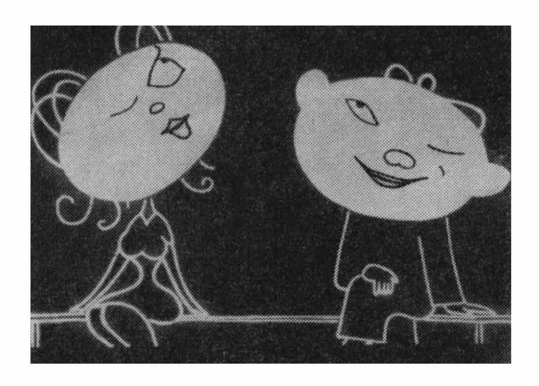
Тщательность, объективность расследования — вот отличительный почерк «Фитиля».

Боевой, остроумно сделанный кинофельетон «На свалку» (№ 96, автор Н. Вознесенский, режиссер-оператор К. Широнин) посвящен актуальной проблеме — расчетливому использованию бумаги. Из всей массы никчемной печатной продукции, бездумно выпускаемой различными ведомствами, «Фитиль» отобрал три издания:

проспект издательства «Колос», художественные бланки телеграмм, выпускаемых Министерством связи СССР, и альбом «Уголь СССР», богато изданный союзным Министерством угольной промышленности. Кинофельетон бичует бесхозяйственное, нерачительное обращение с бумагой. А ведь потребность ее в стране очень велика!

●

Бесспорным достоинством нашего сатирического киножурнала является то, что он всегда стремится отыскать конкретного виновника безобразия. Следуя лучшим традициям нашей сатиры, «Фитиль» критикует невзирая на лица, даже если это ответственные должностные лица, те, кому народ доверил большое дело и кто не оправдывает этого высокого доверия.



«Фитиль» № 48. Сюжет «Караул, целуются»



«Фитиль» № 78. Сюжет «Свинья». В зрительном зале

Еще одна добрая и старая традиция нашей печати, взятая на вооружение «Фитилем»: никогда не критиковать ради критики, ради сенсации, ради желания сорвать дешевые аплодисменты. «Фитиль» критикует ради дела. Вот почему выход каждого очередного номера является для творческого коллектива сатириков-кинематографистов в ряде случаев не концом большой напряженной работы, а только ее началом. Ведь мало показать безобразия на экране. Надо, чтобы эти безобразия были устранены, головотяпство отменно наказано и чтобы дело пошло на лад. А тут ведь одних благих пожеланий мало. И «Фитиль», выражаясь языком газетных рубрик, нередко «возвращается к напечатанному»...

Я рассказал здесь содержание отдельных кинофельетонов, и читатель, должно быть, уже обратил внимание, как широка и разнообразна тематика «Фитиля». Да, журнал касается вопросов промышленности, сельского хозяйства, транспорта, торговли, науки, культуры... Недремлющее око «Фитиля» заглянуло за Полярный круг и в пустыни Средней Азии, в Прибалтику и на Украину. «Фитилю» до всего есть дело.

Откуда же «Фитиль» черпает темы, факты, как находит адреса?

У «Фитиля» множество друзей. Ему звонят, пишут, как пишут в «Крокодил», в отделы фельетонов центральных газет, сообщают о безобразиях, просят приехать, навести порядок. Известный кинофельетон «Надо отвечать» (№ 62) начался с коллективного письма работников «Молдплодовощ». Они сообщали «Фитилю», что послали телеграммы в сорок областей с предложением закупить в неограниченном объеме сливу и яблоки, а ответ получили лишь из восьми. Главная инспекция Гос-

архстройконтроля Госстроя РСФСР предложила сатирическому журналу побывать на объектах, которые возводит Тульский трест домостроения. Только что построенный дом разваливается, заселять его опасно. Дом решили взрывать. Так родился кинофельетон «Нарочно не придумаешь» (№ 57). Заведующий лабораторией берегов Института океанологии Академии наук СССР лауреат Ленинской и Государственной премий профессор В. Зенкевич обратился в «Фитиль». Ученого всерьез беспокоит, что разрушаются берега Черного моря, а это может привести к исчезновению пляжей. Угрозу создает не стихия, а строительные организации, которые добывают песок и гравий прямо на пляжах. И вот какой получается парадокс — одни организации затрачивают огромные силы и средства, чтобы укрепить берег, а другие с тем же упорством его разрушают. Выступление сатирического киножурнала на эту тему (№ 67) получило большой общественный резонанс. Оно стало предметом обсуждения в ЦК партии Грузии, в Крымском обкоме КП Украины, в ВЦСПС...

Даже бывалого газетчика поражает тот огромный объем работы, который выполняет коллектив этого киножурнала. А между тем постоянно работают в «Фитиле» всего пять творческих работников. Это главный редактор Сергей Михалков, главный режиссер Александр Столбов, старшие редакторы Юрий Рихтер и Анатолий Тараскин, редактор Светлана Цыганкова.

...Есть одна хорошая песенка о журналистах. Она рассказывает, сколько ночей не спит журналист ради нескольких строчек в газете. Я думаю, что наши коллеги — киножурналисты из «Фитиля» — ради нескольких документальных кадров спят ничуть не больше нас, газетчиков.



«Фитиль» № 87. Сюжет «Во имя науки». В главной роли Евгений Леонов

Светлана Цыганкова, самый молодой редактор и единственная женщина среди редакторов «Фитиля», рассказывает мне, как создавался кинофельетон «Холодно» (№ 83). Светлана получила сигналы, что снабжение пастухов-оленеводов на Камчатке в зимнее время организовано плохо. И вот редактор летит в Хабаровск, комплектует съемочную группу и вместе с нею добирается до Петропавловска-на-Камчатке, а оттуда до районного центра Тиличики. На дворе декабрь, температура 58 градусов, воет вьюга. Поехали на вездеходе в табун. По пути заблудились. Вездеход застрял

в снегах. Шли пешком, тащили на себе аппаратуру. Наконец, пробивались в табун на четырех оленьих упряжках...

...Много дней провела киногруппа на Камчатке, но задание редакции было выполнено.

Между прочим, документальный сюжет «Холодно» идет на экране всего две с половиной минуты!

●

Я уделил так много места документальным сюжетам «Фитиля» потому, что, являясь газетным фельетонистом, сам работаю на конкретном материале. Газетные фельетоны, в которых отсутствует адрес, кажутся мне пустыми и мало полезными. Их авторы напоминают цирковых силачей, которые на арене поднимают бутафорские гири.

В каждом выпуске «Фитиля» вместе с документальным кинофельетоном мы видим игровые сценки, мультипликацию. Допустимо ли это? Я думаю, что такого вопроса и не должно возникать. Ведь и на строгой газетной полосе параллельно с документальным фельетоном появляется сатирический рассказ, басня, эпиграмма, юмореска. Только это уже не журналистика, а литература. А к литературным вещам предъявляются совсем иные требования. Читатели, пожалуй, простят автору некоторые погрешности стиля, если он поставил крупный вопрос, вскрыл бесхозяйственность, поймал за руку взяточника. Но читатели не простят литературной поденщины баснописцу. Они ждут в сатирическом рассказе широких обобщений, они знают, что эпиграмма должна быть меткой, а юмореска смешной.

Игровые и мультипликационные сюжеты «Фитиля» расширяют тематику сатирического журнала, создают жанровое разнообразие. И в этой области у «Фитиля» есть бесспорные успехи. Он сплотил вокруг себя лучших комедийных режиссеров, лучших сценаристов, сатириков и юмористов. Он привлекает к работе популярнейших артистов театра и кино: Ильинского, Зеленую, Филиппова, Любезнова, Леонова, Раневскую, Папанова, Никулина, Пуговкина, Парфенова, Этуша...

Перед «Фитилем» стоит задача огромной сложности: показать за полторы-две минуты законченный комедийный сюжет, который бы по своей остроте, сатирическому накалу, эмоциональному воздействию на зрителя не уступал полнометражным лентам. И надо сказать, что и с этой задачей «Фитиль» справляется успешно.

Я не буду пересказывать темы наиболее удачных игровых и мультипликационных сюжетов «Фитиля». Остроумные и искрометные, гневные и веселые, они наверняка запомнились зрителю. Назову лишь некоторые из них. Это и «Порожняк» (№ 90, автор М. Жванецкий, режиссер Я. Лапшин, оператор И. Артюхов, в ролях: И. Власов, А. Грибов, В. Привальцев), и «Новенький» (№ 91, автор А. Тараскин, режиссер А. Бобровский, оператор Г. Куприянов, в ролях: А. Кузнецов, Д. Масанов, Н. Парфенов), и «Время, назад» (№ 83, автор Т. Павленко, текст А. Внукова, режиссер Б. Храневич, художник Е. Сивоконь, оператор А. Гаврилов, комзитор О. Фельцман), и, конечно же, «Предметный урок» (№ 85, автор С. Михалков, режиссер Л. Марягин, оператор В. Шейнин, в ролях: Р. Зеленая, В. Березуцкая), который идет меньше минуты и является предметным уроком краткости и выразительности.

На этом ярком фоне особенно заметно, что иные сюжеты бывают тускловаты и пустоваты.

Хочется высказать отдельные замечания и по некоторым документальным фельетонам. Порой дикторский текст слишком ординарен и не несет на себе следов фельетонной работы. Некоторые даже отличные сюжеты снабжены невыразительными заголовками. «Нарочно не придумаешь», «Меры приняты», «Заколдованный круг» — все это уже много раз было и, как говорится, лежит неглубоко. Когда смотришь документальные ленты, обраща-

ешь внимание на то, что многие из них решаются как бы в одном ключе, по одной схеме: сначала показывается объект безобразия, потом интервьюируются лица, виновные в этом безобразии. Когда-то этот прием был находкой, теперь он рискует превратиться в штамп. Об этом, на мой взгляд, стоит подумать товарищам, делающим «Фитиль».

●

Да, а почему же наш всесоюзный сатирический киножурнал называется «Фитилем»?

Откуда пошло название?

Главный режиссер Александр Столбов, которого я спросил об этом, показал мне письмо большого почитателя «Фитиля» моряка-североморца:

«Есть старое морское выражение: «Поддать «фитиля». Смысл его таков. Когда адмирал, командующий эскадрой, замечал непорядок на том или ином корабле, то по его команде: «Фитиль» — раздавался пушечный выстрел, и на флагшток взлетал вымпел провинившегося корабля.

— Ну вот и поддали им «фитиля»! — шутили на других кораблях».

Всесоюзный сатирический киножурнал хорошо поддает «фитиля» всем тем, кто не хочет жить и работать по нашим правилам и порядкам.

Он делает большое партийное дело, наш советский «Фитиль»!



Владимир Огнев

«Жизнь моя, кинематограф...»

...Это сказал не Феллини, не Ромм, не Жан Габен.

Это сказано современным советским поэтом. Хотя и для него, Юрия Левитанского, и для всех нас, людей XX века, кино действительно стало такой же реальностью, как окружающий нас мир рукотворной и нерукотворной природы,— в словах поэта, разумеется, содержится смысл иной.

Ю. Левитанский всю книгу стихов построил по сложному, монтажному принципу «черно-белого кино», где смена времен года, эпох жизни, надежды и разочарования, боли и радости, солнца и тьмы сложно контрастирует с видимым и проходящим в воспоминаниях...

ибо мир предметов и мир теней
все же прочно связаны меж собой.

«Кинематограф» — книга философская. В ней дается духовный срез времени.

Структура книги, как сказано, навеяна формами современного кино. Зрительный ряд монтируется со звуками природы, ассоциируется по сходству и смежности. Воспоминания о военной юности лирического героя книги подсвечивают симфонию жизни и борьбы зрелого человека середины XX века. Опорными моментами надо считать стихи «открытого приема» — фрагменты собственно кинематографической темы: «Как показать лето»... ...зиму... весну... Эти куски написаны «глазком кинокамеры», одним материальным рядом — то подробно, крупным планом, то общим, словно с борта вертолета. В «Кинематографе» целый ряд лейтмотивов — дети, строящие замки на песке, разрушенные Троя, Помпеи, несостоявшаяся любовь, яблоко, которое всегда олицетворяет начало, чреватое искусом, круги, круг памяти, круги на воде дворового колодца, круги глаз женщины — бездонных от ожидания... белый снег листа («tabula rasa»), заметаемые следы памяти о детстве, круги чуда —

...чудо воссозданья,
повторенья,
завершенья круга,
воскрешенья
линий изначального рисунка,
формы прошлогоднего листа.

На белом экране памяти все проходит, чтобы вернуться опять. Иногда кажется, что все можно начать сначала... О, магия экрана! Погаснет свет. И тебе прокрутит волшебник-механик твою жизнь сначала, замедляя на местах, особо ценных для тебя... Но все уже смотрится не так, иначе. И сердце сжимает тоска — неужели время, сумасшедший режиссер, гонит все к концу жизни, концу мира? Нет, как в симфонии Чайковского, снова брезжит надежда, и теме рока приходится отступить. Но уже ничего не вычеркнуть из опыта, круги — диски телефонов, по которым не дозвониться, диски — колеса мчащихся локомотивов, диски орущего магнитофона и карусели, «чертова колеса», балагана — все быстрее, быстрее... Тема памяти и тема времени как бы соперничают в своем могуществе...

В одном из стихотворений («Воспоминание о гвоздях») есть место, где в призрачном мареве утра (вспоминается сцена утра в ресторане в «Пепле и алмазе» А. Вайды) четко проступают фрески костела, превращенного войной в наблюдательный пункт. И гвозди, «дюймов, наверно, в десять-двенадцать», вбитые в подкрашенные алым ноги Христа, воспринимаются как единственная осязаемая реальность в этом воспоминании, где все так призрачно и нереально (вспоминаешь: лунная ночь в «Земляничной поляне», тень от гвоздя в двери, о которую поранит руку Борг... Реальная рана, подтверждающая серьезность мук совести в полуфантастическом старческом сне-воспоминании). Я говорю об этом здесь потому, что только в кино сегодня возможно это визуальное «просматривание» грез, подсознания, где реальное и кажущееся выступают, так сказать, почти на равных. И кино начинает оказывать все более сильное влияние на формы современной поэзии.

А все начиналось недавно, может быть, в начале века... Аполлинер вместе с художником Дэреном задумывают книгу стихов, где слово и рисунок выступают как единое целое... Пикассо и Жакоб в издании Коневейлера выпускают аналогичный альбом. Это не простое иллюстрирование текста, которое было известно давно,— это новое единство, поиски синтеза поэзии и изображения. Поль-

ский поэт В. Броневский перед смертью, в госпитале в Варшаве, показывал мне кипу фотографий — польские деревья: в бурю, с шапкой птиц, смотрящиеся в озера, опрокинутые, сожженные, упершиеся в небо корни... Броневский задумал стихи о польских деревьях — часть из них опередила снимки, и их искал в природе художник-фотограф, часть же снимков родила стихи. Замысел оборвала смерть поэта. Недавно Станислав Гроховяк, молодой поэт, выпустил в Польше книгу уникальную: он нашел рисунки фашиста, рисовавшего войну. Художник был талантливым, и его рисунки «опровергли» тупой солдафонский дневник. Стихи Гроховяка проникли в смятенную душу, исковерканную массовой пропагандой, тоталитарным режимом. Поэт нашел подтверждение мысли о крике души... в молчаливом изображении. В Праге я видел книгу фотографий со стихами (не помню автора), где именно факт запечатленной жизни придавал стихам философию — мы видели всеобщее в частном эпизоде, потому что языком фотографии говорило общечеловеческое. Мне вспоминается поэзия Тадеуша Кубяка (Польша), где говорится о кино, как о боге современной жизни, как опасном сопернике поэта: «беспомощно стало наше воображение», кино говорит нам «всю правду», не боясь даже «фотогеничности смерти»... Но этот пессимизм мы слышали еще на заре кинематографа. Бодлер считал, что кино отнимает душу у поэзии.

Нет, разумеется, нет! Кино и поэзия находят общее. И действовать будут все более сообща. Книга стихов «Кинематограф» Ю. Левитанского, несколько стихотворений из которой предлагает вниманию читателей журнал «Искусство кино» (она скоро выходит в издательстве «Советский писатель»), книга талантливая и серьезная, тому подтверждение.

Юрий Левитанский

Кинематограф

Вступление в книгу

Это город. Еще рано. Полусумрак, полусвет.
А потом на крышах солнце, а на стенах еще нет.
А потом в стене внезапно загорается окно.
Возникает звук рояля. Начинается кино.

И очнулся, и качнулся, завертелся шар земной.
Ах, механик, ради бога, что ты делаешь со мной!
Этот луч, прямой и резкий, эта света полоса
заставляет меня плакать и смеяться два часа,
быть участником событий, пить, любить, идти на дно...

Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!
Кем написан был сценарий? Что за странный фантазер,
этот равно гениальный и безумный режиссер?
Как свободно он монтирует различные куски
ликованья и отчаянья, веселья и тоски!
Он актеру не прощает плохо сыгранную роль —
будь то комик или трагик, будь то шут или король.
О как трудно, как прекрасно действующим быть лицом
в этой драме, где всего-то меж началом и концом
два часа, а то и меньше, лишь мгновение одно...

Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!
Я не сразу замечаю, как проигрываешь ты
от нехватки ярких красок, от невольной немоты.
Ты кричишь еще беззвучно. Ты берешь меня сперва
выразительностью жестов, заменяющих слова.
И спешат твои актеры, все бегут они, бегут —
по щекам их белым-белым слезы черные текут.
Я слезам их черным верю, плачу с ними заодно...

Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино.
Ты накапливаешь опыт и в теченье этих лет,
хоть и медленно, а все же обретаешь звук и цвет.
Звук твой резок в эти годы, слишком грубы голоса.
Слишком красные восходы. Слишком синие глаза.
Слишком черное от крови на руке твоей пятно...

Жизнь моя, начальный возраст, детство нашего кино!
А потом придут оттенки, а потом полутона,
то уменье, та свобода, что лишь зрелости дана.
А потом и эта зрелость тоже станет в некий час
детством, первыми шагами тех, что будут после нас
жить, участвовать в событьях, пить, любить, идти на дно...

Жизнь моя, мое цветное, панорамное кино!
Я люблю твой свет и сумрак — старый зритель, я готов
занимать любое место в тесноте твоих рядов.
Но в великой этой драме я со всеми наравне
тоже, в сущности, играю роль, доставшуюся мне.
Даже если где-то с краю перед камерой стою,
даже тем, что не играю, я играю роль свою.
И участвуя в сюжете, я смотрю со стороны,
как текут мои мгновенья, мои годы, мои сны,
как сплетается с другими эта тоненькая нить,
где уже мне, к сожаленью, ничего не изменить,
потому что в этой драме, будь ты шут или король,
дважды роли не играют, только раз играют роль.
И над собственною ролью плачу я и хохочу.
То, что вижу, с тем, что видел, я в одно сложить хочу.
То, что видел, с тем, что знаю, помоги связать в одно,
жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!

Время слепых дождей

(фрагменты сценария)

Вот начало фильма.
Дождь идет.
Человек по улице идет.
На руке — прозрачный дождевик.
Только он его не надевает.
Он идет сквозь дождь, не торопясь,
словно дождь его не задевает.
А навстречу женщина идет.
Никогда не видели друг друга.
Вот его глаза.
Ее глаза.
Вот они увидели друг друга.
Летний ливень. Поздняя гроза.
Дождь идет,
но мы не слышим звука.
Лишь во весь экран — одни глаза,
два бездонных,
два бессонных круга,
как живая карта полушарий
этой неустроенной планеты,
и сквозь них,
сквозь дождь
неторопливо
человек по улице идет,
и навстречу женщина идет,
и они увидели друг друга.
Я не знаю, что он ей сказал,
и не знаю, что она сказала,
но — они уходят на вокзал.
Вот они под сводами вокзала.
Скорый поезд их везет на юг.
Что же будет дальше?
Будет море.
Будет радость,
или будет горе —
это мне неведомо пока.
Место службы,
месячный бюджет,
мненья,
осужденья,
сожаленья,
заявленья в домоуправленья —
это все не входит в мой сюжет.
А сюжет живет во мне и ждет,
требует развития, движенья.
Бьюсь над ним до головокруженья,
но никак не вижу продолженья.
Лишь начало вижу.
Дождь идет.
Человек по улице идет.

Время улетающих птиц

(фрагменты сценария)

Южный город. Море и песок.
Берег пляжей. Выжженная зона.
Остаются считанные дни
до конца курортного сезона.
Человек, распятый на песке.
Он сейчас похож на Робинзона.
Человек, лежащий у воды,
не спеша песок ладонью роет,
на песке песочный домик строит,
крепость воздвигает на песке.
В это время женщина приходит,
по песку ступая, как по морю.
Женщина с мужчиной на песке,
но мы видим — женщина уходит,
по песку ступая, как по морю.
Женщина с мужчиной на песке,
но уходит женщина, уходит.
Час проходит или день проходит —
женщина с мужчиной на песке,
и все дальше женщина уходит.
Человек чего-то еще ждет.
Он еще надеется на что-то.
Но едва он открывает рот,
слышен трубный голос парохода,
голос проходящих поездов,
гул вокзала и аэродрома,
цирка, стадиона, ипподрома
и еще каких-то людных сборищ,
слившиеся в грохот голоса.
И уходит,
медленно уходит
вдаль береговая полоса,
и мы видим сверху —
с самолета,
с вертолета, с птичьего полета —
по бескрайней выжженной пустыне
маленькая женщина идет.
И тогда возникнет панорама
множества экранов, циркорама —
на ступеньках рухнувшего храма
маленькая женщина стоит
у подножья каменного Будды,
и мы видим каменного Будды
каменные жесткие глаза,
а потом отдельно — южный город,
берег пляжей, море и песок,
и отдельно — хроники старинной
некий завершающий кусок,
и, как смесь пролога с эпилогом,
будут в заключительном куске
очертанья рухнувшей Помпеи,
след полузабытой эпопеи,
домик, возведенный на песке.

Время зимних метелей

(фрагменты сценария)

Посредине фильма снег идет.
Человек по улице идет...
Снег валит на город густо-густо,
снег гребут лопатой с тротуара,
грузят на машины и в машинах
за город торжественно везут.
Снег лежит на шапках у прохожих,
на плечах прохожих и на спинах,
и они его неутомимо
на себе по городу несут.
Где-то в этом городе огромном
человек звонит из автомата.
Женщина звонит из автомата
где-то на другом конце земли,
где-то на другом конце Вселенной,
на какой-то улице соседней —
долгие протяжные гудки
в телефонных мечутся кабинах,
в призрачно мерцающих глубинах
долгие протяжные гудки,
как сигналы спутников случайных,
тщетно окликающих друг друга.
Все быстрей, быстрей вращенье круга,
диски, телефонные круги,
все быстрее — диски, диски, диски,
бешено вертящиеся диски,
диски, телефонные круги,
диски — сумасшедшие колеса
паровоза и электровоза,
электрички и автомобиля,
диски, телефонные круги,
диски — бубны, диски — барабаны,
цирки, карусели, балаганы,
диски, телефонные круги
радиолы и магнитофона,
в городском саду аттракциона —
чертово вращенье колеса.
Человек звонит из автомата,
женщина звонит из автомата,
вот его глаза, ее глаза,
два бездонных, два бессонных круга,
где сейчас неистовствует вьюга,
и сквозь них,
сквозь вьюгу,
сквозь пургу —
два огромных телефонных диска,
два огромных круглых обелиска
на равнине белой, на снегу.

Время раскрывающихся листьев

(фрагменты сценария)

Клавиши рояля, чей-то палец,
пробежавший по клавиатуре,
и сейчас же тысячи сосулек
с грохотом летят на тротуар.
Человек сидит в весеннем сквере,
в сквере,
где сейчас творится чудо,
чудо непрерывного творенья,
сотворенья ветки и куста,
чудо воссозданья,
повторенья,
завершенья круга,
воскрешенья
линий изначального рисунка,
формы прошлогоднего листа.
Человек сидит в весеннем сквере,
в сквере, переполненном грачами,
их высокомерными речами,
вздорностью грачиных пересуд.
Черные пасхальные старухи
с древними рублевскими очами
белые платочки с куличами
мимо сквера бережно несут.
Человек сидит в весеннем сквере,
улыбаясь грусти безотчетной,
смотрит, как в песке играют дети,
хлебцы выпекают на доске,
как они песок упрямо роют,
на песке песочный домик строят,
крепость воздвигают на песке.

А весенний гром,
еще несмелый,
первый,
еще робкий,
неумелый,
тихо погромыхивает где-то,
громыхает,
душу веселит.
А весенний дождик все смывает,
облегчает,
очищает душу,
обещает радужное что-то,
что-то неизвестное сулит,
что-то позабывшееся будит —
что-то будет,
что-то еще будет,
что-то еще здесь произойдет.
И тогда в дожде,
как наважденье,
возникает давнее виденье —
женщины забытые глаза,
два бездонных,
два бессонных круга,
и сквозь них,
сквозь дождь,
неторопливо
человек по улице идет,
и навстречу женщина идет,
и они
увидели
друг друга.

Прощание с книгой

Нескончаемой спирали бесконечные круги.
Снизу вверх пролеты лестницы — беги по ним, беги.
Там, вверху, под самой крышей, в темноте горит окно...

Жизнь моя, кинематограф, черно-белое кино!
Я люблю сюжет старинный, где с другими наравне
я не первый год играю роль, доставшуюся мне.
И безвестный исполнитель, не расстраиваюсь я,
что в больших твоих афишах роль не значится моя,
что в различных этих списках исполнителей ролей
среди множества фамилий нет фамилии моей.
Все проходит в этом мире, снег сменяется дождем,
все проходит, все проходит, мы пришли, и мы уйдем.
Все приходит и уходит в никуда из ничего,
все проходит, но бесследно не проходит ничего.
И участвуя в сюжете, я смотрю со стороны
как текут мои мгновенья, мои годы, мои сны,
как сплетается с другими эта тоненькая нить,
где уже мне, к сожаленью, ничего не изменить,
потому что в этой драме, будь ты шут или король,
дважды роли не играют, только раз играют роль.
И над собственною ролью плачу я и хохочу,
по возможности, достойно доиграть свое хочу —
ведь не мелкою монетой, жизнью собственной плачу
и за то, что горько плачу, и за то, что хохочу.

С. Безклубенко

В предчувствии телевидения

Роль телевидения в обществе, его место в жизни людей определяется, видимо, в первую очередь тем, что оно — не просто средство «выражения», не рядовое орудие изображения, отображения и т. д., но прежде всего — универсальное средство общения. Телевидение, непосредственно дополняя, усиливая и развивая естественную человеческую способность видеть и слышать, является техническим дополнением, усилением и развитием естественной человеческой способности живого и непосредственного общения с помощью видимой и слышимой речи и, таким образом, выступает в качестве важнейшего условия жизни людей в современном обществе, является, следовательно, средством производства самой жизни, ее частью.

Телевидение, едва оформившись технически, испытало мощное влияние радио, с которым первые годы было особенно тесно связано. Но решающее воздействие на его развитие оказало все же кино. Именно благодаря кино телевидение, родившееся как радиовидение, стало кинотелевидением.

Что первично?

Говорят в таких случаях: телевидение воспользовалось достижениями кино. Однако это не совсем точно. Ведь в такой же мере можно сказать о кино, что оно воспользовалось достижениями театра.

«...с моей точки зрения,— говорил Ричард Ликок в начале 60-х годов,— кинопроизводство до сих пор было, по существу, лишь развитием театра, где вы контролируете и даже организуете происходящие события»*. Это мнение «отчаянного» документалиста, к тому же высказанное в период всеобщего увлечения «неинсценированной» правдой жизни — «киноправдой».

Но вот что говорил человек, для которого характерны другие эстетические привязанности, к тому же еще в начале 30-х годов: «Если бы игрой случая кино как средство выражения было бы изобретено раньше, чем были созданы первые формы театра, то авторам фильмов, наверное, не пришло бы в голову резюмировать в сценах с диалогами основные моменты сюжета своего фильма»**. Постановка вопроса абсолютно неисторична («если бы да кабы»), но с точки зрения логики непогрешимая. Если бы телевидение возникло раньше, чем кино, но возникло так же — из радио, кто знает, может быть, изображение и не кадровалось бы.

Это предположение основывается только на логике, но для подобных утверждений

* Сб. «Правда кино и «киноправда». По страницам зарубежной прессы», М., «Искусство», 1967, стр. 56.

** Рене Клер. Размышления о киноискусстве. Заметки к истории киноискусства с 1920 по 1950 год, М., «Искусство», 1958, стр. 155.

относительно формы экрана кроме логических есть немало оснований и исторических.

В диссертации С. Пензина «Некоторые проблемы теории и практики телевизионной пропаганды киноискусства»* приведены рисунки из книг прошлого века, авторам которых экраны аппаратов дальновидения представлялись овальной или круглой формы. Изображение в виде прямоугольника с соотношением сторон $^3/_4$ появилось в современных кинескопах — само название, обратите внимание, сугубо «кинематографическое»—кинео (двигаю) + + скоп (вижу) — по примеру кинокадра**. Если пойти дальше в анализе происхождения указанных параметров кадра и экрана, то можно предположить непосредственное влияние фотографии (и далее живописи и графики) — с одной стороны, и формы театральной сцены — с другой. Предположения, что эта форма является наиболее предпочтительной сама по себе, ввиду каких-то имманентных закономерностей зрительского восприятия, основательно пошатнулись еще тогда, когда кинематограф в конкурентной борьбе с телевидением решил не только увеличить свой экран, но и изменить его форму. Сейчас никто из зрителей и не вспоминает о «классическом» соотношении сторон кадра, когда смотрит удивительные «панорамные», «широкоформатные» и просто «широкоэкранные» зрелища. Напротив, если вдруг встречается фильм, сделанный в обычных традиционных параметрах кадра, изображение кажется уже несколько ущербным...

Влияние кино сказалось и в конструкции телевизионной камеры, сделанной по оптическим принципам фото- и кинокамеры, и в самой идее превращения изображения объемных предметов в плоскостные изображения, и т. д.

Естественно, что вместе с этими коренными особенностями оказались уже как бы генетически заложенными многие другие, развитые самостоятельно на этой основе. Этим самым развитие телевидения было в основном предопределено. Каковы бы ни были поиски, ошибки и пробы, телевидение, повинуясь природе, шло в своем развитии от радио к кино. И когда на определенном этапе телевидение открыло и осознало свое родство с кино, оно сознательно и всецело отдалось его влиянию. Влияние это сказалось на «языке» и «мышлении» телевидения.

В этот период кино фактически заново создавало телевидение — творило его по своему образу и подобию. Структурно это воздействие выразилось в самих производственных процессах, аналогичных кинопроизводственным (производство изображений, их обработка, консервация и реставрация, доставка зрителю — в плане техническом; тема — сценарий — экранное воплощение — в плане творческом; режиссер с ассистентом и помощником, оператор, редактор, автор, директор — в плане организационном) и в заимствовании жанров, господствующих в кино, и методов работы.

Монтаж, разнообразие планов и ракурсов, съемка с движения, затемнения, наплывы и т. п. — «грамматические» фигуры своеобразного кинематографического языка, изобретением которого так гордилось кино, стали приемами выражений мыслей и чувств в телевидении. Телевидение смотрело на мир глазами кино, и способ «мышления» был у него кинематографический. Не случайно, видимо, телевидение в определенный период своего исторического развития называлось телекино — это и было, по сути, кино, только сделанное другим способом, в другом «материале».

Не абсолютизируя опыт кино и не пренебрегая другими областями искусства, так как опыт телевидения еще не систематизирован в достаточной мере, по-видимому,

* С. Пензин. Некоторые проблемы теории и практики телевизионной пропаганды киноискусства. Автореферат диссертации на соискание ученой степени кандидата искусствоведения, М., Всесоюзный государственный институт кинематографии, кафедра киноведения, 1967, стр. 6.

** Точнее эти соотношения выражаются как $^1/_{1,37}$ в кино и $^1/_{1,3}$ в телевизионном кадре, где в числителе — высота, а в знаменателе — ширина кадра.

есть основания сказать, что именно история кино является своеобразным подготовительным этапом для телевизионного творчества. В этом нет ничего «обидного» для кино, потому что это вовсе не значит, будто в этом и состоит предназначение кино. Вовсе нет. Просто кино, сверх всего, чем оно является для людей само по себе, еще подготовило почву и для телевидения. Другими словами — без кино телевидение было бы невозможно.

Только затем, после определенного периода ученичества у кинематографа, телевидение начинает активно, то есть избирательно и целенаправленно, подходить к опыту кино. Вместе с осознанием не только родства, но и своей самобытности, не только тождества, но и отличия от кино появляются критические нотки в отношении телевидения к кинематографу, начинается и его обратное влияние на кино.

«Прямое кино»

Влияние телевидения на кино становится все более общепризнанным. И не только на кино. Воздействие телевидения испытывают сегодня на себе и несколько более отдаленные по сравнению с кинематографом области — театр, литература, изобразительное искусство и даже музыка.

«Создается интересное положение,— говорит Елит Николов,— еще телевидение не оформило вполне свой поэтический облик, а в других областях творчества, которые основываются на других принципах и в силу собственной природы стоят далеко от телевидения, развиваются, хотя и односторонне, некоторые его черты, причем подчас в большей степени, чем в телевизионной практике...»*. Подобное мнение является весьма распространенным. Одни стараются просто найти обоснование такому явлению в том, что смежные искусства более опытные и зрелые и поэтому сразу могут уловить, а главное, надлежащим образом выразить присущими им средствами то, что едва нащупывает телевидение. Другие не менее легко зачисляют, нередко без достаточных оснований, произведения смежных искусств, сделанные под влиянием телевидения, в разряд телевизионных.

Нет ничего удивительного в том, что телевидение, само еще не созрев вполне и явно не доросши до понимания своей природы, уже оказывает влияние на «соседей». Пока еще в этом более повинны сами соседи, нежели телевидение: они с завидной проницательностью расшифровывают скрытый подчас для самого телевидения другой, внутренний смысл его деятельности и, угадывая закономерности там, где телевидение видит лишь досадные исключения, активно их осваивают.

Чем была в первый период и во многом остается до сих пор прямая передача по ПТС (передвижная телевизионная станция) с места события для работников телевидения? Досадной необходимостью, обусловленной особенностями производства.

Необходимостью она является потому, что без передач с места события невозможно выполнять основные функции телевидения — позволить людям видеть на расстоянии, что происходит там-то и там-то сейчас. Досадной — потому, что очень уж это трудоемкая и неблагодарная работа: ради передачи буквально в несколько минут иногда приходится трудиться много дней большому коллективу, начиная от автора и кончая администратором, и все в конце концов может получиться не так, как задумано было, как хотелось, а если и получится — все равно никакого «следа» не останется. Именно потому и потянуло телевидение к кино — можно заранее все отснять, проверить, переделать, убедиться, что все, «как надо», и затем «выдать» в эфир. (Заметим в скобках, что в значительной степени чувство досады от неудач происходило и происходит по причинам, зависящим от авторов: прямую передачу по телевидению обычно пытаются выстроить по всем тем правилам, по которым строится заблаговременно подготав-

* Елит Николов. За творчеството в телевизията, София, «Наука и изкуство», 1966, стр. 85—86.

ливаемое и отснимаемое произведение — кино.) В общем, не говоря уже о тех, кто работает в так называемом художественном телевидении, даже документалисты, телевизионные журналисты относились к прямым передачам как к неудобству, вытекающему из условий производства.

Но вот кинодокументалисты — не зря говорится, со стороны видней,— не обремененные всеми теми будничными мелочами и тяготами, с которыми связано производство прямых телевизионных передач по ПТС, довольно быстро сумели рассмотреть главное: правдивость таких произведений, их неподдельную близость к жизни. И они своими средствами, то есть средствами кино, начинают делать «прямые» передачи, «правдивые» передачи. Рождается так называемое «прямое кино», «киноправда».

Здесь следует сделать оговорку. Явление и даже сам термин «киноправда» имеют свою историю и вне и до телевидения. Многие поэтому не склонны связывать с телевидением возвращение к жизни этого направления в современном кинематографе, полагают, что телевидение сыграло в этом отношении лишь роль своеобразного катализатора, возбудив в конце 50-х — начале 60-х годов новый интерес к старым традициям. К рассмотрению этого вопроса мы еще вернемся при анализе генетических отношений кино и телевидения в связи с определением исторического значения творчества Дзиги Вертова, сейчас же для нас достаточно установления факта, что современное направление «киноправды», «прямого кино» возникло благодаря непосредственному влиянию телевидения.

После этого телевидение, увидев все это как бы со стороны, замечает, что произведения «прямого кинематографа», по существу, являются телевизионными передачами, сделанными на кинопленке. И что, следовательно, прямые передачи надо строить не как заранее отснятые произведения, а лишь заранее рассчитывая, как передача будет строиться в момент выхода в эфир. Другими словами, начинают искать закономерности там, где раньше были только технические обязанности: так из техники вырастает эстетика.

Но не только документалисты обращают внимание на прямые передачи. Если для документалистов, точнее, документалистов-журналистов, педагогов, просветителей и исследователей, реальность является главным образом целью, содержанием работы и лишь отчасти — средством, то для тех, кто работает в области искусства, документальность выступает прежде всего как средство, как условие производства. Они увидели в прямых передачах возможную и необходимую форму.

Одним из первых обратился к прямой передаче, видя в ней особую форму кинопроизведения, Жан Ренуар. Фильм «Завещание доктора Корделье» был снят телевизионным способом и должен был восприниматься как телевизионная передача.

Со временем на телевидении все четче обозначается тенденция строить художественные (игровые) произведения как хронику и как документ («Наташа», «Операция «Трест»), а хронику и документ — как художественное, притом вымышленное произведение («Огонь» Ю. Белянкина, ЦТ, «Птичка божия не знает», Таллин, «Хроника районного городка», Рига и др.).

Затем кинематографисты обратили внимание еще на одну особенность прямой передачи: в ней, как правило, участвует ведущий в качестве особого действующего лица. Это придает передаче своеобразный характер, создает эффект присутствия личности. Когда Михаил Ромм снял «Обыкновенный фашизм», многие на этом основании без особых оговорок зачислили его фильм в телевизионные. Другие с неменьшей категоричностью отвергли подобные притязания.

И так повторялось много раз. Между тем как телевидение под влиянием кино, театра, литературы, музыки, изобразительного искусства изо всех сил тянулось, чтобы сравняться с ними, чтобы создать произведения собственными средствами по их за-

конам, и создавало в основном ученические работы; кино, театр, литература чутко откликались и осваивали те возможности, которые таило в себе телевидение. Наконец, телевидение, глядя на смежные виды искусств, как в зеркало, увидело и поняло себя: телевизионность надо искать в телевидении, даже фильмы на телевидении надо строить как прямую передачу. Так ребенок начинает осознавать свое «я», только заметив, что он для других — «ты».

«Телеглаз» Вертова

Кинематограф, как известно, почти вдвое старше телевидения. Но идея телевидения намного старше кино. Видеть на расстоянии издревле было народной мечтой — об этом красноречиво свидетельствуют фантастические герои сказочников и сказочные аппараты фантастов.

Нет ничего удивительного в том, что телевидение оказывало влияние на различные области творчества задолго до своего реального воплощения в технических конструкциях. И если говорить о кино, то влияние телевидения сказалось здесь в решающей степени: именно телевидению кино обязано своим появлением. В самом деле, ведь что такое кино, как не реальное и конкретное осуществление идеи телевидения? Запечатлевая на пленку изображение, кино, подобно рисунку и фотографии, позволило людям преодолеть пространство и отчасти время и видеть то, что происходит, точнее— происходило на расстоянии, видеть события, отдаленные в пространстве и времени. В известном смысле кино является, таким образом, частным случаем телевидения, его во многом технически несовершенным историческим вариантом. Несовершенство кино как телевидения, вообще говоря, обнаруживается в том, что кино уступает телевидению в качестве средства преодоления времени по скорости, превосходя его при этом, правда, в длительности.

Итак, кино — разновидность телевидения или телевидение — разновидность кино?

Но за этой постановкой вопроса — не только логика, хотя одного этого уже немало. Она имеет и исторические основания.

В ожидании телевидения строил свои надежды, предположения, расчеты, а значит, и практическую деятельность молодой Рене Клер. Размышляя о путях развития искусства в связи с зарождением звукового кино, он писал: «...С появлением телевидения возникнут новые проблемы. Разве мы не вправе предположить, что телевидение вызовет к жизни новую технику и породит новые средства выражения, которых сейчас мы себе и представить не можем? Если говорящий фильм является как бы реваншем слышимого по отношению к зримому, то, может быть, телевидение будет снова реваншем зримого и явится основой искусства зрительных образов?»*

В еще большей степени это характерно для Дзиги Вертова. Творчество Вертова необычайно примечательно в этом отношении.

«Я всю жизнь строил паровоз, но не смог добиться широкой сети рельсов...» — с горечью осознал Вертов на склоне творческих лет. Рельсы кинопроката были слишком узкими для его локомотивов. Да и творения эти казались странными и неуместными на наезженной дороге игрового кинематографа. Их все чаще убирали с главных магистралей, переводили на запасные пути, пускали окольными дорогами и в конце концов завели в тупик. Там они и стояли, всеми признанные и заброшенные, открытые беспокойным ветрам истории и капризам погоды, в ожидании своего часа. Когда выстроили новые рельсы и открыли для них зеленую улицу—было поздно. Одни технически устарели, другие ржавчина изъела, третьи просто растащили по частям ловкие ремесленники — кто на запчасти, кто для производства своих «зажигалок». Но идеи не стареют, их не ест ржавчина, их невозможно растащить по частям. И когда для новых дорог потре-

---

* Рене Клер. Размышления о киноискусстве, стр. 119.

бовались новые локомотивы, их стали делать по чертежам и методам, разработанным Вертовым.

Во многом это предчувствовал сам Вертов, чего нельзя сказать о некоторых его современниках. Вот один разительный пример.

«С точки зрения человеческого глаза,— говорил Дзига Вертов на дискуссии о фильме «Три песни о Ленине» в октябре 1934 года,— я, действительно, не вправе «монтировать» себя рядом с теми, кто сидит, предположим, в этом зале. Однако в «киноглазовском» пространстве я могу монтировать себя сидящим здесь не только рядом с вами, но и с различными точками земного шара. Было бы смешно, если бы мы для «киноглаза» установили такие препятствия, как стены и расстояния.

В предвидении телевидения должно быть понятно, что в киномонтаже такое «дальновидение» допустимо»*.

Кажется, ясно. По крайней мере буквальный смысл: Вертов в предвидении телевидения, исходя из его идеи, уже одалживает у него для кинематографа какие-то приемы и принципы. Факт влияния телевидения на кино неоспоримый и очевидный.

Еще яснее станет этот факт, если мы не ограничимся буквальным значением слов Вертова, но постараемся вникнуть в их конкретно-историческое содержание. Вертова часто упрекали в том, что он якобы грешит против исповедуемого им же документализма, когда монтирует в поэтических своих произведениях изображения настоящих людей, заводов, фабрик и т. д., выставляя их в таких связях и отношениях, в каких они в быту, в реальной повседневной жизни на самом деле не состоят. Упрекали не случайные люди, но знавшие, понимавшие и ценившие кино. И они были абсолютно правы: собственно кино, восходящему к фотографии, это противопоказано, потому что противоречит нашему конкретному опыту.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, М., «Искусство», 1966, стр. 139.

Но это понимал и Дзига Вертов не хуже своих критиков. «Меня нередко обвиняли в том, что я, например, показывая Донбасс,— говорил он,— показываю его совершенно конкретно, с реальными деталями, во всей полноте. Но если я разрабатываю, скажем, тему индустриализации вообще, то могу брать машины, станки разных заводов и соединять их вместе так, как будто бы я их вижу на ладони»*.

На каком же основании оговаривает Вертов свое право монтировать в кино изображения отстоящих друг от друга объектов? Вообще говоря, на основании опыта «внутреннего зрения» человека, его воображения, позволяющего видеть предметы на расстоянии и соединять их во всевозможных сочетаниях.

Но в то время телевидение было еще только идеей, поэтому Вертов опирается на логику телевизионного монтажа, как он его себе представлял. Его «киноглазовское пространство» — это, по существу, пространство, в котором оперирует телевидение: оно не знает ни стен, ни расстояний.

В кино, говорил Вертов еще в 1926 году, «пространство преодолевается монтажом (например, «трудящиеся одной страны видят трудящихся другой страны»)»**. Только в телевидении возможно положение, когда трудящиеся одной страны действительно (а не как бы) видят трудящихся другой страны, поэтому, естественно, и ни у кого не вызывает возражений, когда монтируют то, что делается сейчас во Владивостоке, с тем, о чем поют в Карпатах или беседуют в Москве. В кино соединение разных станков, заводов и, разумеется, людей было иллюзорным («Как будто бы я их вижу на ладони»), в телевидении — действительным: я их в самом деле вижу в реальном сопоставлении, как на ладони. То, что было «намеком» в кино, стало явным и очевидным в телевидении. Телевидение уже для Вертова было «ключом» к пониманию кино.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, стр. 139.
** Там же, стр. 87.

Как курьез, следует отметить, что именно вышеприведенные слова Вертова о его праве строить определенным образом киномонтаж в предвидении телевидения употребляются иногда для доказательства влияния... кинематографа на телевидение. «Любопытно,— пишет Е. Межов,— что о возможности и даже необходимости использования в телевидении условностей кино недвусмысленно высказывался еще Дзига Вертов»*. А затем, процитировав и даже подчеркнув слова «в предвидении телевидения» и т. д., Е. Межов торжествующе заключает: «Замечательный кинорежиссер-документалист был дальновиднее и смелее некоторых современных исследователей «далековидения»**.

Поистине так!

То, что Е. Межов совершенно не заметил даже буквального смысла цитируемых им слов, разумеется, просто курьез. Но то, что в Вертове видят просто и только к и н о документалиста, — иллюзия, основанная на кажущейся истинности привычного заблуждения. Если Вертов работал и творил раньше, чем развилось и созрело в широких масштабах собственно телевизионное творчество, значит, все, что он говорил и делал, имеет значение лишь как урок младшему брату, совет на будущее. На самом деле Вертов, как и подобает первооткрывателям, ч е р п а л из этого будущего и переносил его в свое настоящее.

В общем, абстрактно, мы легко постигаем диалектическую истину, что ничто не развивается из ничего, что в каждом настоящем есть пережитки прошлого и ростки будущего. Однако несравнимо сложнее обстоит дело с конкретным приложением этих истин к реальным жизненным явлениям.

Творчество Вертова — неповторимое, своеобразное явление в мировом кино. Но, сказать так — значит ничего еще не сказать о самом Вертове и его творчестве, потому что неповторимо и своеобразно творчество всякого выдающегося мастера, так как оно несет на себе печать его личности. Неповторимо творчество Пудовкина и Эйзенштейна, Чаплина и Уэллса, как неповторим дар каждого из них. Но у всех у них в большей или меньшей степени были близкие или дальние предшественники, чье благотворное влияние они восприняли и развили. Этих художников не только в самом кино, но и за его пределами роднит много общего — театр, литература, живопись — искусства с многовековыми традициями. Говоря об уникальности творчества Дзиги Вертова, следовательно, нужно говорить не только о неповторимом своеобразии его личного таланта, но и о том необычном влиянии, которое он сам испытал, о «традициях», носителем которых он был и проводником которых выступил в кино,— о том, откуда он пришел в кино и куда его вел.

Сейчас, как правило, в кино не приходят, сейчас людей приводят в кино. Почти во всех странах, где есть развитое кинопроизводство, созданы специальные учебные заведения, призванные готовить для него кадры. Но в эпоху становления в кинематограф, как сейчас в телевидение, люди приходили кто из театра (режиссер, актер, художник), кто из литературы или журналистики, кто из промышленности, кто из революции. Каждый приходивший приносил кроме горячего желания работать и свои привычки, взгляды, вкусы, сложившиеся в условиях их прежней деятельности. И в меру своего таланта не только и не просто создавал кино, но создавал его так, как оно ему представлялось в идеале, следовательно, привносил что-то из той области, из которой пришел. Это влияние, которое можно проследить на творчестве буквально каждого выдающегося художника периода становления кинематографа, играло громадную роль в процессе формирования кино, ибо оно служило конкретным проводником опыта, идей, вообще говоря, информации о других искусствах, что имеет особое значение

---

* Е. Межов. А существует ли телефильм?— «Искусство кино», 1966, № 12, стр. 38.

** Там же.

в начальном периоде развития любого исторического явления. Именно этим обстоятельством в значительной степени объясняются всегда неизбежные в таких случаях расхождения во мнениях, споры, дискуссии, которые, реализуясь, дают впоследствии жизнь различным направлениям, течениям, школам, жанрам, методам, манерам и просто приемам; а в истории — возможность говорить о влиянии театра, литературы, живописи и музыки на кино.

Это явление в общем достаточно хорошо изучено и общеизвестно.

Для людей, в разной степени и в разных отношениях имевших опыт работы в других искусствах, кино всегда было и оставалось новой отраслью применения старого (не в смысле устаревшего). Для пришедших из театра, а таких было большинство, кино было и остается продолжением и развитием театра, его возможностей, чем не в последнюю очередь объясняется и мощное влияние театра на кино и их многими прокламируемое кровное родство.

Но были люди, которые пришли в кино, так сказать, из ниоткуда. Они родились в этом доме. Для них он никогда не был и никогда не будет тем, чем для первых. Он для них извечен, естествен, прост, удобен и красив. Они его чинят, достраивают, украшают, но всегда остаются ему верны — никакого другого не видели и знать не желают. И когда в зрелые годы эти люди узнают, что бывают и другие дома, они, случается, отдают им преимущество, но в душе всегда сохраняют верность тому, единственному, неповторимому.

Но были люди, пришедшие в кино не из прошлого и не из настоящего. Они не строили этот дом и не родились в нем. Они жили в выстроенных собственным воображением воздушных замках и лишь случайно, в поисках подходящего материала для воплощения своих замыслов, наткнулись на строящийся дом. Не медля ни минуты, они включились в работу, все время рассматривая ее как временную, как этап на пути к строительству того сооружения, которое, они полагали, придет на смену строящемуся и которое явится продолжением и дополнением строящегося. Для этих людей, пришедших в кино из будущего, оно представлялось не просто несовершенным, нуждающимся в улучшении — всем по-настоящему творческим людям оно всегда казалось и будет казаться таким — но п р и н ц и п и а л ь н о не завершенным, недостроенным.

Разумеется, сама по себе принадлежность к той или иной категории нисколько еще не определяет ни глубины таланта, ни величины вклада, но только направление, историческую тенденцию созидательной работы. Это видно хотя бы из того, что к первым принадлежал, например, Эйзенштейн, вначале видевший в кино только монтаж аттракционов, своеобразный театр марионеток — типажей, нити поведения которых всецело в руках режиссера, и до конца жизни сохранивший верность своему пристрастию к живописно выразительному построению кадра. А ко вторым принадлежит Чаплин. Что касается Вертова, то он был первым, если не единственным представителем третьей категории. Он пришел в кинематограф из будущего. И будущее это было телевидением.

Если проследить развитие творчества Вертова, то можно не без удивления обнаружить, что его путь как бы «повторяет» основные этапы последующего развития телевидения. Но поскольку здесь надо говорить скорее о том, что телевидение повторяет, воспроизводит путь, который прошел Вертов в личном творчестве, то, видимо, более уместно назвать это не повторением, но сходством, совпадением. Сходство это поразительно.

Известно, что исторически телевидение выросло из радио, оно шло от звука к изображению и на определенном этапе развития открыло для себя кино как свое средство. Но ведь в точности то же можно сказать о Вертове. Он, как это ни странно может показаться сначала, пришел в мир кино, тогда еще немой, из мира, в котором обитает радио,— из мира звуков.

Вот как он говорил об этом сам: «Это началось с ранних лет. С сочинения разных фантастических романов («Железная рука», «Восстание в Мексике»). С небольших очерков («Охота на китов», «Рыбная ловля»). С поэм («Маша»). С эпиграмм и сатирических стихов («Пуришкевич», «Девушка с веснушками»).

Затем это превратилось в увлечение монтажом стенографических записей, грамзаписей. В особый интерес к вопросу о возможности записывать документальные звуки. В опыты по записи словами и буквами шума водопада, звуков лесопильного завода и т. д.

И однажды, весной 1918 года,— возвращение с вокзала. В ушах еще вздохи и стуки отходящего поезда... чья-то ругань... поцелуй... чье-то восклицание... Смех, свисток, голоса, удары вокзального колокола, пыхтение паровоза... Шепоты, возгласы, прощальные приветствия... И мысли на ходу: надо, наконец, достать аппарат, который будет не описывать, а записывать, фотографировать эти звуки. Иначе их сорганизовать нельзя. Они убегают, как убегает время. Но, может быть, киноаппарат? Записывать видимое... Организовывать не слышимый, а видимый мир. Может быть, в этом — выход?..

В этот момент — встреча с Мих. Кольцовым, который предложил работать в кино»*.

Таким образом, Вертов в 1918 году вышел и пошел навстречу кино из точки, к которой кино в своем историческом развитии придет только спустя десятилетие. В этом — источник силы влияния творчества молодого Вертова на всю советскую кинематографию, в этом одна из причин его особого положения в мировом кинематографе, который, как известно, шел не от звука к изображению, но от изображения — к звуку.

Последнее особенно наглядно, если сопоставить с Вертовым позицию в этом вопросе, например, Рене Клера.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, стр. 73—74.

Клер, влюбленный в кино, каким оно его застигло, не думал и не помышлял о звуке. Для него кино — это мир тихих грез, поэзия прихотливой игры изображений, таких же самозначащих, как музыкальные звуки. «В кино у нас нет ничего, кроме зрительного образа... Но можно ли говорить о неполноценности кино? — спрашивал он в 1923 году и отвечал: — Нет»*. Появление звука в кино он переживал, как катастрофу, называя его «варварским изобретением», ненужной и ужасной выдумкой. «Экран больше теряет, чем выигрывает от этого «прогресса»,— констатировал Клер в 1929 году, увидев в Лондоне говорящие фильмы.— Он завоевал мир человеческих голосов, но потерял мир грез, над которым властвовало немое кино»**.

«Кино,— писал Р. Клер в 1933 году,— которое мы любим, так же далеко от нас сейчас, как довоенные годы»***. И он навсегда остался верным своей первой любви — к немому кино. «Признаюсь,— писал он в 1950 году,— что сейчас я редко хожу в кино. Большая часть фильмов кажется мне скучной, и я с трудом понимаю, что в них происходит»****.

Еще примечательнее, что Рене Клер до конца остался убежденным, что звук пришел напрасно, по меньшей мере — несвоевременно: «Высказывая задним числом пожелания, мы скажем, что развитие кинематографической техники должно было бы идти в таком порядке: сначала рельеф, потом цвет, потом звук и слово»*****. Он убежден, что звук был неожиданностью не только для него—для «всех друзей кино»: «Интересно, что за несколько лет до появления звукового кино, никто не жалел о том, что фильмы немые, и никто не желал, чтобы кинематограф излечился от своей немоты»******.

Крайность, неоправданная категоричность последнего заключения очевидны.

* Рене Клер. Размышления о киноискусстве, стр. 93.
** Там же, стр. 130.
*** Там же, стр. 156.
**** Там же, стр. 101.
***** Там же, стр. 133—134.
****** Там же, стр. 26.

Если принять это утверждение Клера, станет непонятно, как вообще мог появиться звук. Никто не хотел, никто не стремился излечить кинематограф и вдруг — излечился. С другой стороны, нельзя сказать, чтобы это утверждение было совсем уж неосновательным; многие, притом выдающиеся деятели кино, приняли звук с известной сдержанностью, свидетельствовавшей, что он если и не был совсем неожиданным теоретически, то практически, по выражению Вертова, застиг их врасплох. Многим художникам потребовалось большее или меньшее, но все же значительное время, чтобы принять звук в арсенал своих эстетических средств.

Известно, что с Вертовым все обстояло иначе. Он был чуть ли не единственным художником кино и единственным среди документалистов, кто, вопреки утверждению Клера, задолго до появления звука жалел, что кинематограф немой, и старался своими средствами излечить его.

Еще в 1924 году он говорил на диспуте «Искусство и быт»: «Видеть и слышать жизнь, подмечать ее изгибы и переломы, улавливать хруст старых костей быта под прессом Революции, следить за ростом молодого советского организма, фиксировать и организовывать отдельные характерные жизненные явления в целое, в экстракт, в вывод — вот наша ближайшая задача»*. Достаточно ознакомиться со съемочным планом фильма «Одиннадцатый», чтобы убедиться — немой фильм строился в расчете на создание у зрителя иллюзии звука и звуко-зрительных образов по законам монтажа звуко-зрительных сочетаний, которые будут практически подтверждены позже. Когда возник спор о том, как монтировать звуковые фильмы, для Вертова здесь уже не было загадок: «Ни для документальных, ни для игровых фильмов вовсе не обязательны ни совпадение, ни несовпадение видимого со слышимым. Звуковые кадры, так же как и немые кадры, монтируются на равных основаниях, могут монтажно совпадать, могут монтажно не совпадать и переплетаться друг с другом в разных необходимых сочетаниях. Совершенно следует также отбросить нелепую путаницу с делением фильмов на разговорные, шумовые или звуковые»*.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, стр. 80.

Когда же наконец представилась техническая возможность, он создал в невероятных трудностях «Симфонию Донбасса», явившуюся классическим образцом монтажа звуко-зрительных образов. Кроме того, это был еще и первый документальный, более того — отснятый не в павильоне, а непосредственно на натуре звуковой кинофильм. Но для Вертова это был теоретически, «идейно» давно пройденный этап. «...Недостатки, — писал он, — в значительной степени объясняются тем разрывом, который к моменту производства фильмы «Энтузиазм»** получился между нашими планами, между нашей готовностью к съемке и монтажу фильмы и тем состоянием техники звукового кино, которое мы имели к началу 1930 года. Мы слишком опередили в своих планах и замыслах наши технические и организационные возможности»***.

Обобщая практический опыт этой съемки, он ставил вопрос о подготовке «для будущего производства зрительно-звуковых документальных фильм на расстоянии»****, об ориентации «на звукопроизводящую и звукозаписывающую радиокиностанцию (съемка и передача звукоизображений на расстоянии)»*****. Уже в это время Вертов подошел вплотную к идее передвижной телевизионной станции, заинтересовался видеомагнитофоном.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, стр. 124. Из этих фактов, между прочим, видно, что оценка немого периода кино, как периода, без которого не был бы создан так быстро и результативно особый «киноязык», является несколько преувеличенной. Равно как и мнение, будто выработка своего языка у телевидения тормозится тем, что телевидение сразу родилось как звуковое.

** Рабочее название фильма «Симфония Донбасса».

*** Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, стр. 128.

**** Там же, стр. 128.

***** Там же, стр. 129.

В предвидении телевидения он переносит в кино и его приемы. «О возможности не только передавать по радио, но и записывать, но и заснимать на расстоянии зрительно-звуковые документальные радиокинофильмы, о возможности пролетариям всех наций и всех стран видеть, слышать и понимать друг друга,— писал Вертов в 1931 году,— работники хроникальной фильмы говорили давно»*.

О том, что Вертов шел не просто от звука к кино, но от радио — к изображению и к кино и думал о необходимости их объединения, много свидетельств оставил он сам. В 1923 году:

«Разделение функций.

Радиоухо — монтажное «слышу»!

Киноглаз — монтажное «вижу»!». «Здесь работаем мы — мастера зрения, организаторы видимой жизни, вооруженные всюду поспевающим киноглазом. Здесь работают мастера слов и звуков, искуснейшие монтажеры слышимой жизни»**.

В предвидении телевидения он по аналогии с радио — этой газетой без бумаги — ставит вопрос о создании зрительной киногазеты, зрительного радио. «При быстроте отношений между странами, при молниеносной перемене заснятого материала «Киногазета» должна быть «обзором мира через каждые несколько часов времени».

Этого нет.

К этому необходимо идти»***.

И ниже: «Государство и Коминтерн еще не поняли, что, серьезно поддержав «Киноправду», они могут найти новый рупор, зрительное радио миру»****.

Между прочим, как видно отсюда, «киноправда» — это отнюдь не только то, что носители «новой волны» окрестили «cinema verite», это не просто «киноправда», не только правда средствами кино, как это по аналогии с той рабочей, большевистской газетой «Правдой» назвал свое издание Вертов.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, стр. 128.
** Там же, стр. 55, 57.
*** Там же, стр. 68
**** Там же.

«Киноправду» он хотел сделать ежедневным «обзором мира через каждые несколько часов», то есть тем, чем стали «телевизионные газеты» спустя сорок лет. Снова мы видим: что было только зародышем, намеком в кино, выражено полно и исчерпывающе в телевидении. Опыт телевидения оказывается ключом к пониманию кино.

В предвидении телевидения Вертов пытался придать кино функции средства массового общения в прямом смысле этих слов. «Рабочий-текстильщик должен видеть рабочего машиностроительного завода, когда последний изготовляет необходимую рабочему-текстильщику машину. Рабочий машиностроительного завода должен видеть углекопа, который дает его заводу необходимое топливо — уголь. Углекоп должен видеть крестьянина, который производит необходимый ему хлеб.

Все трудящиеся должны видеть друг друга, чтобы установить друг с другом тесную, нерушимую связь. Трудящиеся СССР должны видеть, что и в других странах — в Англии, во Франции, в Испании и т. д.— везде есть такие же трудящиеся, как они, и везде идет классовая борьба пролетариата с буржуазией. Но,— это писалось в 1925 году,— разные трудящиеся находятся далеко друг от друга и видеть поэтому друг друга не могут.

...Как же все же увидеть трудящимся друг друга?

«Киноглаз» как раз и преследует цель установления зрительной связи между трудящимися всего мира»*.

И в другом месте, в другое время: «Основой нашей программы является не увеселительно-доходное кинопроизводство (которое мы оставляем художественной драме), а **киносвязь между народами СССР и всего мира на платформе коммунистической расшифровки действительно существующего**»**.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, стр. 84.
** Там же, стр. 82—83.

И снова только развитие телевидения вполне раскрыло смысл этих слов и этого стремления.

Расшифровывая излюбленный термин «киноглаз», Вертов среди других его значений подчеркивает:

«Киноглаз» понимается как «т о, ч е г о н е в и д и т г л а з»,

как микроскоп и телескоп времени,

как негатив времени,

к а к в о з м о ж н о с т ь в и д е т ь б е з г р а н и ц и р а с с т о я н и й,

к а к у п р а в л е н и е с ъ е м о ч н ы м и к и н о а п п а р а т а м и н а р а с с т о я н и и,

к а к т е л е г л а з...» (разрядка моя.— *С. Б.*)*

В 1926 году по этому же поводу Вертов высказывается еще более телевизионно:

«Установить зрительную («киноглаз») и слуховую («радиоухо») классовую связь между пролетариями всех наций и всех стран на платформе коммунистической расшифровки мировых взаимоотношений»**.

В предвидении телевидения Вертов пытается превратить кино в фабрику кинофактов, расценивая изображение действительной жизни как ее «дубликат», рассматривая кинофакты в ряду других фактов жизни, в ряду других вещей — «киновещи». В предвидении телевидения он делает кино средством массовой агитации и пропаганды, средством реального переустройства мира. В предвидении телевидения он, наконец, на определенном этапе развития принимается за создание произведений различных жанров, смонтированных из изображений реальных людей и предметов,— от научного до художественного, включая сатиру и рекламу, и разрабатывает методику наблюдений съемок необходимых изображений и монтажа из этих изображений — «киновещей».

Для осуществления этих задач Вертов всесторонне и глубоко разрабатывает теоретически и, насколько позволяли технические условия, осваивает практически принципы, приемы и методы осуществления таких съемок; все виды прямого наблюдения и «слушания»; основные приемы съемки изображений и звуков; основные принципы их сочетаний (монтажа). При этом он исходит не только из существующей реально техники, но и из логики дальнейшего развития средств фиксации изображений и звуков, способов их доставки зрителю. Постановка все более сложных задач перед кино и решение связанных с этим творческих проблем происходили по мере развития Вертова. Пришедший в кино из чисто творческих побуждений, в поисках решения чисто формальных конструктивных задач, он со временем убеждается, что кино — это мощное оружие, которое надо использовать «на погибель врагам», во благо трудящихся. Дальнейший шаг — осознание роли кино не только в последующем истолковании фактов — изображений, но в заранее продуманном и целенаправленном исследовании жизни с целью вторжения и преобразования ее; наконец, постановка и решение задачи создания произведений, имеющих не только политический, естественнонаучный или исторический характер, но обладающих и эстетической самоценностью произведений искусства («Киноглаз», «Шагай, Совет!», «Шестая часть мира», «Одиннадцатый», «Симфония Донбасса», «Три песни о Ленине»).

Таким образом, в своем творческом развитии Вертов проходит те же «стадии», что и — впоследствии — телевидение вообще и телевизионный кинематограф в особенности. Сходство слишком очевидно, совпадения слишком многочисленны, чтобы быть простой случайностью.

Следовательно, можно сделать вывод: в творчестве Дзиги Вертова мы имеем дело с фактом влияния телевидения на кино. Вертов явился конкретным проводником идей и принципов грядущего телевидения в становящийся кинематограф, или, что то же самое, он развивал кинематограф

* Д з и г а В е р т о в. Статьи, дневники, замыслы, стр. 75.

** Т а м ж е, стр. 93.

в направлении к телевидению, в предвидении, в ожидании последнего.

Факты позволяют предположить, что в значительной степени это был процесс сознательный, целенаправленный. «Уже в своих первых заявлениях по поводу грядущего, тогда еще не изобретенного звукового кино,— писал Вертов в 1929 году,— «киноки» (теперь «радиоки») определяли свой путь как путь от «киноглаза» к «радиоглазу», то есть к слышимому и передаваемому по радио «киноглазу». И далее: «Теоретические и практические работы киноков (не в пример застигнутой врасплох игровой кинематографии) опередили наши технические возможности и давно уже ждут запоздавшей (по отношению к «киноглазу») технической базы звукового кино и телевидения»*.

Способность предвидения — великий дар, но отнюдь не божественный. Если Вертов видел отчетливо историческую перспективу, то этому помимо чисто субъективных причин должно быть и определенное конкретно-историческое объяснение. Искать его надо, видимо, и в самой обстановке, в среде, в атмосфере, царившей в послереволюционном искусстве, полной дерзновенных мыслей, надежд и устремлений.

Обычно, когда говорят о родоначальниках кино, вспоминают братьев Люмьер. Но когда говорят о кино не только как о техническом средстве фиксации изображения движения предметов, но в другом, более широком (и высоком) смысле, тогда вспоминают Д. Гриффита, С. Эйзенштейна, В. Пудовкина, Ч. Чаплина, Д. Вертова, Р. Флаэрти и других. Когда говорят о родоначальниках телевидения как средства фиксации с целью непосредственной передачи на расстояние изображений, вспоминают А. С. Попова, Б. Л. Розинга, Б. П. Грабовского и других. Но если речь пойдет о людях, стоявших у истоков телевидения в другом, более широком (и высоком) смысле — как средства массового общения, как средства исследования мира в целях его коммунистического переустройства, как нового средства эстетического освоения действительности,— тогда следует назвать другие имена, и среди них имя Дзиги Вертова.

* Дзига Вертов. Статьи, дневники, замыслы, стр. 115.

Этим объясняется и громадное влияние, как бы новое рождение идей Вертова в современном телевидении, особенно в телевизионном кинематографе (Жан Руш, Крис Маркер, Марио Рюсполи, Ричард Ликок прямо ссылаются на Вертова)*, и иллюзия, будто это обычное влияние кино на телевидение. На самом деле творчество Вертова, как мы видели, само уже было «телевидением в кинематографе», и уже в силу этого — ограниченным и неразвитым — «телевидением».

Здесь, во избежание возможного недоразумения, следует сделать оговорку. «Телевизионным» творчество Вертова можно, как уже об этом говорилось, назвать лишь условно, фигурально, а не буквально.

В этой связи представляется необходимым привести очень важную мысль Маркса о том, как соотносятся более поздние формы явления с ранними. «Анатомия человека,— говорит Маркс, — ключ к анатомии обезьяны. Наоборот, намеки более высокого у низших видов животных могут быть поняты только в том случае, если само это более высокое уже известно. Буржуазная экономика дает нам, таким образом, ключ к античной и т. д.»**. И далее: «Можно понять оброк, десятину и т. д., если известна земельная рента, однако нельзя их отождествлять с последней»***.

В нашем случае это значит, что практика современного телевидения (как средства передачи изображений в пространстве и времени) дает нам ключ к пониманию некоторых явлений в истории кинематографа. Но было бы ошибкой пытаться находить всему кинематографу разгадку в телевидении; только те явления его могут

* См. сб. «Правда кино и «киноправда», М., «Искусство», 1967.

** К. Маркс и Ф. Энгельс. Соч., т. 12, стр. 731.

*** Там же, стр. 732.

быть объяснены и поняты сквозь призму телевидения, которые именно в телевидении получили свое дальнейшее развитие.

Таким образом, творчество раннего Вертова, как и других «леваков от монтажа» (Эйзенштейн) — Л. В. Кулешова, В. И. Пудовкина да и самого С. М. Эйзенштейна,— может быть лучше понято, если оттенить его опытом телевидения.

Именно этим объясняется последовательный документализм Вертова. Даже документализм Флаэрти в сравнении с вертовским выглядит бедно и односторонне: за редкими исключениями, Флаэрти инсценировал жизнь, заставлял играть своих документальных героев, как актеров, Вертов — никогда.

История, как известно, все делает основательно, что не сделано как следует ею в первый раз, она переделывает и доделывает, возвращаясь к одному и тому же порой неоднократно. Возврат телевидения «к Вертову» и объясняется как раз тем, что телевидению, прежде чем идти дальше, необходимо завершить все, что было начато, но не до конца реализовано еще в кинематографе. Развивая документальный кинофильм, телевидение, таким образом, выполняет фактически часть своих кинематографических задач и функций, имеющих уже преимущественно исторический характер.

Так обстоит дело с природой генетических отношений кино и телевидения, которой объясняется влияние еще не вполне «созревшего» телевидения на вполне уже «зрелый» кинематограф.

«Человек + событие = ?..

Документализм и присущие ему методы еще ждут своего осознания во всеобщности: не как случайные и не как исключительные, но как универсальные методы творчества.

Поэтика телевидения вырастает из общих условий производства его как средства общения, поэтому можно утверждать, что общая эстетика телевидения была «изобретена» уже вместе с изобретением телевизионной аппаратуры и осуществлением первой передачи.

Телевидение с самого начала было задумано и возникло как средство общения людей, средство, при помощи которого они смогут видеть и слышать друг друга. Естественно, что техника (и технология) его развивалась и продолжает развиваться именно в этом направлении. Но прошло много времени, прежде чем люди смогли овладеть хоть сколько-нибудь этой техникой, чтобы на экране было видно изображение говорящего при радиотелефоне (микрофоне) — а не при бумажке — человека, и еще больше потребовалось и еще потребуется, видимо, для того, чтобы эта техническая и технологическая особенность принималась не как случайность, досадная деталь, но была понята в своей закономерности как необходимая черта.

Осознание это идет разными путями и с разных сторон, но сам процесс осознания кажется бесспорным.

«Телевизионная кинодокументалистика в противоположность кинодокументалистике обычно исследует предмет через личность, через людей, видимых на простом крупном плане» — это мнение англичанина Зингера.

Наиболее отличительная особенность телевидения состоит в том, пишет Джордж Дессарт, один из деятелей американского телевидения, что оно «является не только сообщающим (показывающим), но и представляющим (комментирующим). Телевизионные камеры действуют избирательно (направленно) и должны быть правильно ориентированы (размещены). Следовательно, телевидение показывает не то, что беспорядочно происходит перед камерой, но то, что активно разыскано. В силу этого посредник участвует, сознательно или неосознанно, в каждом пункте формирования содержания программы».

«Общение тут (в телевидении.— *С. Б.*) осуществляется в уникальной форме,— замечает болгарский исследователь Елит Николов,— форме, близкой к тем начальным этапам, когда индивид, чтобы обеспе-

чить взаимопонимание, просто показывает предмет мысли или ставит его перед собеседником».

Довольно распространена эта точка зрения и в нашей литературе.

По мнению В. П. Каплуновского, «...сочетание живого человека и изображаемого им героя является основой телевидения». «Живое», эфирное телевидение в силу нефиксированности изображения и звука, необходимости монтировать их в самый момент съемки и т. д. обладает ограниченными возможностями в создании «драматургии изображения» в том смысле, как это возможно в кино или в игровом телевидении. Поэтому наряду с процессом более тщательной подготовки, выбора самих событий по принципу их «драматизма» весьма заметно сказывается тенденция преодолеть эту «прирожденную» ограниченность введением в самый процесс фотографирования наиболее драматизирующего элемента — человека.

Вначале это было чаще всего только необходимостью, простым выходом из положения: когда не было возможности осветить то или иное явление другим способом, приглашали «выступающего». Когда не было ничего интересного, что можно было бы показывать по ПТС из цеха завода и т. д., а тема, материал требовали уделить достаточно много времени, опять приходилось приглашать на экран человека, говорящего «при микрофоне», а то и самому организатору передачи «лезть в кадр». Так техника диктовала, навязывала свою логику, то есть определенную технологию.

Через экран прошли сотни и тысячи выступающих, и стали они уже чем-то неизбывно привычным, прежде чем появились С. С. Смирнов, И. Л. Андроников и другие рассказчики. Прошло немало времени, пока досадная необходимость показывать выступающего в кадре была осмыслена не как случайность, но как закономерность и начала применяться сознательно, то есть со знанием дела.

Потребовались годы для того, чтобы появились Л. Зитрон, Робин Дэй, Ю. Фокин и пробилась наружу не просто необходимость использовать звук и слово (дикторское) для передачи авторского отношения к показываемому, но сознательное стремление ввести это отношение в самый процесс демонстрации и сделать и его объектом внимания.

В кадре все чаще и все более осмысленно появляется (проявляется) наряду с событием — человек. Именно пребывание человека в поле зрения телевидения помогает не просто изобразить драматизм события, но и драматизировать сам процесс изображения, создать с помощью изображения драматический эффект, оставаясь при этом в пределах факта, а не вымысла. Человек, живой и невыдуманный, из плоти и крови, введенный непосредственно в процесс изображения события, открывает телевидению удивительные, неограниченные возможности. Ведь, будучи частью, свидетелем, участником и творцом событий, которые показывает телевидение, он в то же время сам обнимает целый мир, в котором показываемые события только капля в море.

«Человек» + «событие» =? в телевидении — отнюдь не арифметическая сумма. Последнее, конечно, не исключается, но результат может быть и произведением, и частным, и разностью, и даже степенью. Итог отношения может быть самым различным — от бесконечно больших (со знаком плюс и минус) до исчезающе малых и даже мнимых величин, не исключая, разумеется, и нуля. Ибо здесь показываемый человек является мерилом показываемого события и сам предстает многократно измеренным и масштабами этого события и своего к нему отношения.

Прежде всего это раскрывает необозримые и неисчерпаемые возможности содержательного, идеологического раскрытия взаимоотношений человека и мира, в котором он живет и творит. И это главное.

Киев

Размышляя о герое

Завершаем обсуждение проблем, поднятых в статье В. Санаева («ИК», 1969, № 8) и в опубликованных в нынешнем году статьях А. Демидовой (№ 1), Р. Адомайтиса (№ 2), М. Булгаковой (№ 3), А. Попова (№ 5), Н. Губенко (№ 6), В. Меркурьева (№ 7), М. Ульянова (№ 8), Р. Нахапетова (№ 9), Н. Аринбасаровой (№ 10), Л. Смирновой, Р. Быкова, М. Глузского (№ 11).

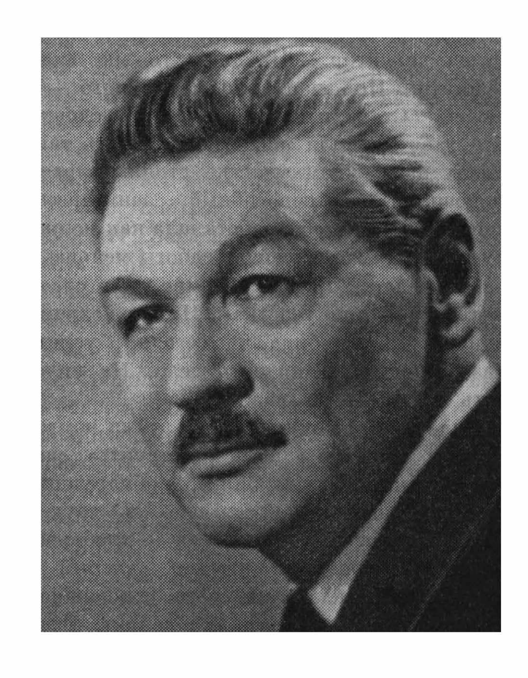
Итоги дискуссии подводит тот, кто начал разговор,— В. Санаев. Впрочем, сам автор полагает, что о проблеме современного героя и о многих других вопросах, затронутых в размышлениях актеров, следовало бы высказаться и драматургам, и режиссерам. Редакция согласна с этой точкой зрения и предполагает продолжить дискуссию в новом, 1971 году, в цикле бесед критиков и режиссеров.

В. Санаев

Неоконченный разговор

Не скрою, мне приятно, что мое выступление в журнале «Искусство кино» вызвало оживленную дискуссию. Впрочем, дело тут не во мне: проблемы нашей актерской жизни, затронутые в статье «Размышляя о герое», сами по себе оказались интересны моим коллегам, так же как мне интересны их высказывания по поводу этих же проблем. Среди тех, кто принял участие в нашем разговоре, я вижу талантливых артистов, уже много сделавших в кинематографе. Поэтому, когда редакция предложила мне выступить с заключительным словом, я хоть и согласился, но с одной оговоркой: ни в коем случае не желаю я выглядеть судьей, определять, что правильно и что неправильно в том или ином выступлении моих товарищей. Кто-то не согласен со мной, с кем-то не согласен я, но каждый из нас имеет право на собственную точку зрения, имеет право ее отстаивать. Это право нам дает труд, который мы вкладываем в свою работу,— бессонные ночи, неудачи, находки, радость, огорчения. Зрители видят наши счастливые улыбки в дни кинопремьер, но не знают, чего они нам стоили.

Меньше всего я буду останавливаться на выступлениях, подтверждающих мою точку зрения. Впрочем, противореча себе, начну с темы, к которой необходимо возвращаться постоянно, недаром она взволнованно звучала в речах почти каждого участника нашей дискуссии. Иначе и не



могло быть: ведь тема эта — размышления актеров о герое нашего времени. Всех нас тревожит, что в кинофильмах последних лет редко встречаются крупные, масштабные характеры, выросшие как бы на стремнине жизни, олицетворившие в себе ее основные тенденции.

Очень искренне и взволнованно говорит об этом М. Ульянов: «Мне кажется, что понятие «положительный герой» прежде всего тесно связано с честным отношением к изображаемой действительности. Если автор по тем или иным причинам обходит острые углы реальной жизни, создает некую желаемую, но искусственную схему действительности, то и герой будет мертворожденным. И положение актера тут безвыходное: нельзя на кисло-сладком подобии жизни вырастить живого человека».

Не так давно мне привелось побывать в двух совхозах. Один — миллионер. В другом и земли вроде бы такие же, и люди вроде бы похожи, а деньги не те и жизнь не та. Спрашиваю у «богатого» директора, в чем причина такого различия? Может, ему легче, поскольку он Герой Социалистического Труда?

— Я ведь не родился со Звездой,— улыбнулся директор.— Начинали-то мы тоже небогато. Но начинали с главного — с людей. Старались создать им условия для работы и для жизни, расставить так, чтобы на каждом участке стоял человек знающий, работоспособный, заинтересованный в том, чтобы работа шла как можно лучше... Думаете, сейчас работы меньше и работать легче? Встаю в четыре утра, сразу в «газик» — и по участкам. Нужно вовремя понять, где слабина на сегодня, успеть разобраться и выправить дело. Не упустить время — это важно...

Надо уметь, подумал я, за этими немудреными словами: «людей расставить», «вовремя понять, где слабина»,— обнаружить мудрость человека, серьезно и трудно работающего. Такой человек — хлебороб, рабочий, агроном, инженер, ученый — интересен прежде всего своим отношением к общему делу — здесь его талант. Приукрашивать его не надо. Я вот не помню, какие книги стояли на полке в доме директора совхоза — кажется, специальная литература. Но он был мне интересен не тем, что он говорил о литературе или кинематографе, а своим цепким умом, своими выстраданными представлениями о долге, справедливости. Мозолями своими интересен, норовом своим. И не прост он, не прост был этот, как говорится, самостоятельный мужик. А уж конфликтов за ним, за его жизнью, подумалось мне, видно, столько скрывается, что не на один фильм хватит.

Воплотить характер настоящего человека каждый из нас готов с радостью. Но сначала должен быть написан сценарий. Только потом пойдут в ход наши актерские наблюдения за характерами, встретившимися нам в жизни, наши собственные размышления об окружающем мире, наше актерское умение работать над ролью.

Мы можем сыграть лучше или хуже, создать образ объемней и глубже, чем тот, что заложен в сценарии, или наоборот, слабее того, что написал сценарист, всякое бывает. Все-таки скажу, не боясь упреков в хвастовстве: мы умеем многое. Наловчились обживать схемы, делать наших, едва отмеченных в сценариях героев если не совсем живыми, то почти живыми.

А то иногда придумаем герою какую-нибудь черточку и гордимся, что выделили его из десятка ему подобных. Но хочется не этого, хочется окунуться в материал, читать, перечитывать, искать, думать, дотягиваться до характера, созданного драматургом. Можно позавидовать М. Ульянову, столкнувшемуся в работе над фильмом «Председатель» с характером, который сыграть было очень не просто. Я тоже испытывал радость, снимаясь, к примеру, в фильмах В. Шукшина, человека разносторонне талантливого и очень дорогого мне своим отношением к миру, знанием жизни, умением копать ее вглубь и воплощать на экране во всей сложности и истинности. Но как раз этого умения создавать объем-

ные образы, добиваться того, что сейчас принято называть многоплановостью, часто и не хватает драматургам кино.

Но на драматургию мы, актеры, жалуемся, а спрашиваем прежде всего с себя — размышляем о своей ответственности, со всей строгостью и прямотой ведем разговор о специфике нашей профессии, о проблемах нашего мастерства, о путях формирования личности самого актера. Эта тема в нашей дискуссии особенно волновала А. Демидову и А. Попова. О том же с тревогой говорил В. Меркурьев: «Мы должны детально проанализировать, что мы умеем, где лишь ловчим, когда работаем из рук вон плохо. Раздумья о герое кинематографии естественно начинать с драматургии. Но столь же естественно начинать с актерского мастерства. Если бы вы знали, сколько мы сами не делаем, не дожимаем, не можем, потому что не умеем...»

О том, что мастерство должно быть высоким, споров у нас, конечно, не возникало, но по многим вопросам — и о технологии того же актерского мастерства, и о других важных проблемах нашей профессии — участники дискуссии высказывали различные суждения. Кстати, зачастую внешне противоречивые мнения, по-моему, в действительности не исключали, а лишь дополняли друг друга.

Скажем, некоторые актеры утверждали, что в работе над образом необходимо найти в себе малюсенькую черточку характера, соответствующую основной черте характера героя, и, развив ее, войти в образ — сыграть роль, оставаясь в какой-то степени «самим собой». Другим же, по их словам, необходимо «уйти от себя», перевоплотиться, почувствовать себя другим человеком. А я думаю, что спорить тут не о чем: самоощущения актера в процессе работы над ролью индивидуальны, и не в них дело; главное, чтобы характер был создан, чтобы роль была сыграна глубоко и интересно, а как придет актер к результату — его дело. Кроме того, в анализе собственных ощущений актер может и ошибиться. Я не думаю, что Н. Губенко, утверждающий, что ему необходимо «создать характер, совершенно иной, чем собственная индивидуальность», далеко ушел от себя в фильме «Мне двадцать лет». Он играл там своего сверстника, и, думаю, многое в их — актера и персонажа — жизни, в образе их мыслей было общим или схожим. Тем не менее играл он не самого себя в «предлагаемых обстоятельствах», а какого-то другого человека, который и родствен ему, Николаю Губенко, и чужд. У актера, вошедшего в образ, такое ощущение бывает: словно сошлись в одно — и ты и не ты. И когда А. Демидова говорит, что она отыскивает в себе самой ту крохотную теневую грань, которая ей необходима, чтобы сыграть роль фанатичной фашистки Ангелики в фильме «Щит и меч», то на самом деле, так мне кажется, это и есть ни что иное как «уход» от себя, от своей индивидуальности, перевоплощение действительно в другого человека.

Помню, в годы войны, когда я перешел из МХАТа в Театр имени Моссовета к Ю. А. Завадскому, меня назначили на роль Колесникова в «Нашествии» Леонида Леонова. В подготовке спектакля участвовал В. Ванин. Работал я много, старался, а роль, как говорится, не вышла. Почему? Не знаю... В результате я был снят с роли. Репетирует другой актер, а я хожу на все репетиции, сижу где-нибудь в уголке, смотрю, мучаюсь. Юрий Александрович Завадский, видя мое желание играть в пьесе, вызвал и предложил эпизодическую роль. «Или Колесникова, или ничего»,— отвечаю. На том и разошлись. А я все хожу на репетиции и о Колесникове продолжаю думать, роль эту как бы для себя продолжаю играть. А у другого исполнителя роль тоже не очень-то получалась. И вот на одном из последних прогонов Завадский вдруг спрашивает:

— Санаев в зале?

— Здесь,— говорю.

— Можешь играть?

— Могу.

— Одевайся и выходи в третьей картине.

Оделся. Вышел. А передо мной на сцене Ванин — Фаюнин. Говорю текст: «Кажется тебе — ты городу хозяин, а хозяин-то я. Вот я стою — безоружный пленник твой. Плечо мое болит... и все-таки ты боишься меня. Вот я пойду... и ты даже крикнуть не посмеешь, чтобы застрелил меня в спину немецкий часовой. Мертвые мы еще страшнее, Фаюнин...»

Говорю я это тихо, а у самого в душе такое творится! Горло перехватило от злости и на Фаюнина, и на Ванина-режиссера, который, как мне казалось, не так со мной работал. Трудно разобраться, что тут произошло, как все во мне смешалось, но роль «пошла» и премьеру играл я... Рецензии были хорошие. Но не возьмусь объяснить и сейчас, как я сумел сыграть Колесникова — «уходил от себя» или «шел к себе». И думаю я, грешным делом, что только в полемическом задоре возникают у актеров разные, слишком уж четкие определения «методов» работы над ролью. Наше дело кажется мне сложнее и тоньше, чем мы сами о нем говорим, и не укладывается оно в прямолинейные формулировки.

Меня очень радует появление молодых талантливых актеров, которые не только умеют хорошо играть, но и являются высокообразованными интеллигентными людьми. Это очень важно, когда актер умеет проникнуть в философскую глубину проблемы, поставленной в фильме, понять место своего персонажа в сложной системе образов, составляющих единое целое художественного произведения. Но я боюсь ухода в крайность: стремление понять философию образа может войти в противоречие с умением выразить эту философию в образе. Выразить — вот главное. То триединство актерского мастерства, о котором пишет Алла Демидова («...актер существует как бы в трех измерениях. С одной стороны, он рассказывает зрителю о своей роли. С другой — в ходе повествования он может переключаться и полностью переживать те чувства героя, о которых рассказывает. И, в-третьих, он как человек, личность комментирует свою роль, выражает свое отношение к ней и ко всему происходящему»), считается нередко отличием современного стиля актерской игры. Все-таки это крайность, которую не стоит выдавать за всеобщее правило. Очевидно, так нужно играть Брехта, он и писал для такой манеры игры. Но зачем так же играть Чехова? Зачем, играя дядю Ваню, «комментировать» свою роль, выражать свое, а не Войницкого отношение ко всему происходящему на сцене? Что же получается: скажет Войницкий Елене Андреевне: «Вы мое счастье, жизнь моя, моя молодость!» — и тут же исполнителю роли дяди Вани надлежит позаботиться о том, чтобы — с позиций нашего времени — прокомментировать слова своего героя, осудить Серебрякову?

Я намеренно утрирую рассуждения А. Демидовой, но только потому, что порой даже умные и образованные актеры и впрямь бросаются в крайности вроде той, о которой я здесь пишу.

Так уж выходит, что больше всего я возражаю Алле Демидовой, хотя статья ее в целом мне очень нравится. В ней много интересных наблюдений, и о своей работе она пишет по-настоящему серьезно и глубоко — так, что лишний раз убеждаешься, насколько заслуженным является ее успех в таких ролях, как Спиридонова или как героиня в фильме «Дневные звезды». А спорить с ней хочется: очевидно, тут сказывается разница возрастов, жизненного опыта, эстетических взглядов, привычек. Я уже упоминал о том, к чему приводит стремление актрисы «идти от себя» в работе над ролью даже в тех случаях, когда создается образ отрицательного героя. Общими словами объяснить это легко: нельзя сыграть отрицательного героя, не веря и умом и чувством в то, что ты делаешь. Актеру — это азбучно — необходимо поверить и в правду характера, который он создает, и в правду предлагаемых обстоятельств.

Но для меня «поверить в правду» вовсе не значит найти все, в том числе отрица-

тельные качества персонажа в самом себе. Сошлюсь опять-таки на свой опыт. Играя Сиплого в экранизации «Оптимистической трагедии», я искал прежде всего суть этого человека. Искал и во внешнем облике, чтобы выразительно показать характер. У Сиплого гнилая кровь, размышлял я, ему всегда зябко, он чуть сутулится, воротник бушлата поднят, потирает руки. Он как будто отделен от всех, противостоит всем. В нем чувствуется давняя мутная злость на людей, злость неудачника и подлеца. И страх переполняет его. Дай такому власть — безжалостно и мучительно станет он уничтожать людей. Я, актер, должен сыграть его так, чтобы зритель поверил в существование такого человека, в его реальность. Это мое актерское дело. И я шел от своих наблюдений, фантазировал; «искать в себе» мне, признаться, было нечего. Но чем же тогда я, или другой актер в сходном положении, смогу убедить зрителя в реальности персонажа? Да теми средствами, которыми я вызываю зрительское отношение к герою, в данном случае — к отрицательному: убеждает правда жизни, высмотренная и переданная актером, убеждает позиция актера, его мировоззрение, убеждает и сила воображения, без которой в искусстве делать нечего. В чем же расхождения между сторонниками А. Демидовой и ее оппонентами? Вот в чем: нельзя уповать только на рассудочный анализ образа героя. Да, роль должна быть выстроена, прочерчена, продумана. Актеру помогает и интуиция. Я имею в виду тот самый сложный внутренний процесс, когда все, что ты находил по кусочкам, по черточкам, по зернышкам, вдруг выстраивается в единое целое — в роль. А Демидова, мне кажется, больше полагается на логический анализ. Ее творческие удачи — неплохой аргумент в конечном счете. Однако и аргументы ее противников также ведь подкреплены многими признанными успехами. Договаривая все до конца, скажу, что такие расхождения не кажутся мне в силу этих обстоятельств принципиальными. Это различия опыта, индивидуальных особенностей, излюбленной манеры — не более.

В заключение мне бы хотелось еще раз вернуться к «соблазну простоты», о чем писал Р. Адомайтис. Это явление представляется мне одним из опаснейших в искусстве. Чтобы здесь не было путаницы, нужно четко разграничить понятия «простота» в игре актера и «простота» в характере героя. Я за человека-борца, за героя, остро воспринимающего проблемы окружающей действительности, самостоятельно мыслящего, ясно сознающего свою цель и, главное, умеющего действовать. И против того, чтобы таких настоящих людей подменяли ущербными маленькими человечками, растерянными и ошарашенными противоречиями бытия. В образах таких «простых» героев упрощается сложность современной жизни. Все эти слюни, нытье — это же не драматизм, а имитация драматизма, не сложность, а игра в сложность. Это призыв к отказу от активной позиции в жизни. А надо бороться, жить во всю силу, надо действовать. Жить ради людей надо — я за такого героя. Прост он? Нет, сложен, и жизнь его трудна, по-моему.

Теперь о «соблазне простоты» в актерской игре. Тут мы уж совершенно запутались в словах «сложно» и «просто». Хотя на самом деле все в конечном счете достаточно ясно: нужно уметь на сцене и на экране сложно думать, сложно чувствовать, сложно жить, ставить и решать сложные задачи — надо сложно играть. Но все сложное нужно уметь делать п р о с т о, чтобы сложность не была нарочитой, фальшивой. Нужно уметь цепко, уверенно вязать роль, а не плутать в ней, теряя главное за мелочами. Нужно уметь проявлять темперамент и уметь его сдерживать, владеть своим телом, речью. Все это мы видим в лучших актерских работах.

Я восстаю против той простоты, которая хуже воровства, когда актер «изображает сложность» там, где на самом деле все однозначно и примитивно. Очень часто это происходит не по вине актера — нет в сценарии реальных конфликтов, значитель-

ных, самобытных характеров, и актер вынужден собой прикрывать пустоту. Тогда и возникает, как совершенно справедливо говорит об этом В. Меркурьев, «этакая «игра пешком», на полутонах, знаете, на полуресницах, даже на ногах полусогнутых...»

Невозможно подробно остановиться на всех вопросах, поднятых в дискуссии. Но одно высказывание меня огорчило в выступлении Н. Губенко, и мимо этого высказывания я пройти не могу. Это то место в его статье, где он сравнивает режиссера с музыкантом, а актера с инструментом, из которого опытная рука режиссера извлекает мелодию. Когда речь идет о настоящих художниках, такое сравнение неверно. По-видимому, есть режиссеры, которые согласятся с Николаем Губенко. А вот актер — в том я глубоко уверен — не может, не должен придерживаться таких взглядов. Он обязан считать себя соавтором образа и, полагаю я, полноправным соавтором фильма. Помнится (не в нашей дискуссии — в газетной статье) А. Папанов выразил точку зрения, близкую к высказыванию Н. Губенко. Папанов заявил, что труд актера в театре более самостоятелен, чем в кино, где и работать, мол, легче, и самостоятельного творчества меньше. Я работал в театре, работаю в кино, вправе сравнивать, вправе сказать, что труд киноактера, ох, как нелегок — отнюдь не проще театрального. Дело тут не в том, где легче играть, а в том, чтобы входить в работу со своим самостоятельным замыслом, с позицией, которая и для режиссера должна стать чем-то обязательным.

«Как бы удачно ни сложилась судьба художника, какие бы значительные роли ему ни предлагали, как интересно бы он ни работал в данный момент, в его душе извечная тревога: насколько я нужен сегодняшнему зрителю, насколько созвучны ему мои мысли, слова, насколько общественно значима моя работа?» — это слова участницы нашего разговора Майи Булгаковой. Верные слова. В них определена тема нашей дискуссии, тема ответственности актера за свой труд.

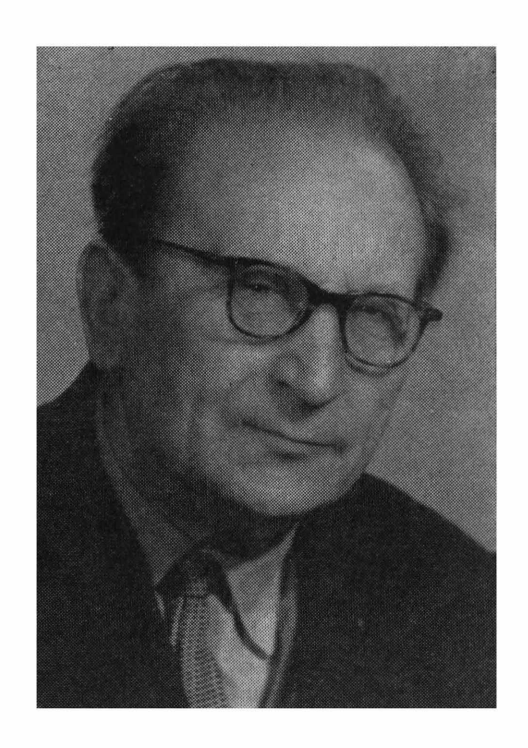
Такова позиция и М. Ульянова, который говорил: «Мне... роль может удасться только в том случае, если я чувствую ее современный жизненный пульс, если меня волнуют затрагиваемые в пьесе, в сценарии проблемы».

Те же мысли и чувства в словах Аллы Демидовой: «...быть современным актером — это прежде всего значит быть гражданином, быть художником со своей неравнодушной позицией и к своему искусству и ко всему в мире. Это значит искать ответ на сложнейшие современные вопросы — пусть даже не доведется своими ролями ответить на них, но важно хотя бы задать себе эти вопросы».

Точное понимание своей гражданской ответственности перед временем, в котором мы живем, перед людьми нашего времени — вот что явилось, по-моему, самым важным итогом нашей дискуссии. Но обольщаться этим выводом я бы не советовал. Талантливый актер, владеющий мастерством, исполненный чувства ответственности, что́ может он, если бедна драматургия, если неискусен режиссер? Участники разговора затрагивали этот вопрос. Но не нам, актерам, его решать. Пусть выскажутся сценаристы, режиссеры. А тема обсуждения, если продолжить дискуссию с их участием, может, по-моему, остаться столь же широкой: проблема современного героя, действительность и экран, ответственность художника, уроки мастерства — но не только в творчестве актера, а и в кинодраматургии, в кинорежиссуре.

Думаю, что наши размышления о современном герое, продиктованные заботой о том, чтобы экран полнее, ярче воплощал лучшие черты гражданина нашего времени, разговор о высокой ответственности за свой труд приобретают особый смысл в преддверии XXIV съезда партии. Съезда, который подведет итоги уже достигнутому нашим народом и поставит новые серьезные задачи, в том числе, конечно же, и перед нами — кинематографистами.

Ученый и педагог



Исполнилось 80 лет Михаилу Степановичу Григорьеву, литературоведу и педагогу, заслуженному деятелю искусств РСФСР, члену Союза писателей СССР и Союза кинематографистов СССР.

55 лет отдал М. С. Григорьев научно-исследовательской, педагогической и общественной деятельности. Прожиты годы, умноженные на труд и творчество. Одна из первых его книг называлась знаменательно: «Слово — знание — искусство». Эта формула в какой-то мере стала программой главного дела его жизни — постижения и популяризации искусства.

М. С. Григорьев — автор более ста научных исследований в самых разнообразных областях литературоведения, только неполное перечисление которых свидетельствует о широте его научных интересов: «Введение в поэтику», «Форма и содержание литературно-художественных произведений», «Сценическая композиция чеховских пьес», «Пути восприятия художественного произведения», «Горький — драматург и критик», «Внутренняя форма слова», «Литература и идеология».

В борьбе за чистоту марксистско-ленинской эстетики исследователь рано занял позицию воинствующего и последовательного борца. И когда в 20-е годы он активно выступал на страницах журналов и газет против вульгарно-социологических методов творчества. И в тех работах, где он анализировал мировоззренческие проблемы литературы и театра, отстаивая коренные принципы социалистического реализма. И сегодня в своей повседневной педагогической практике.

Широка студенческая аудитория М. С. Григорьева. Он читал лекции в Литературном институте имени М. Горького, Педагогическом институте имени В. И. Ленина, Государственном институте театрального искусства имени А. В. Луначарского, в Академии общественных наук при ЦК КПСС, на Высших литературных курсах Союза писателей. Особенно много сил отдает он работе во Всесоюзном государственном институте кинематографии, где начал свою педагогическую деятельность еще в 1927 году.

Михаил Степанович — педагог по призванию и по признанию многих поколений студентов творческих вузов страны. Его редкостная эрудиция, афористическая ясность мысли, глубина проникновения в творческую лабораторию писателя, логика изложения материала всегда оставляют яркое впечатление. Многие из его учеников сегодня уже сами известные учителя, маститые писатели, крупные артисты и режиссеры театра и кино.

Слово и знание М. С. Григорьева живут в искусстве, создаваемом уже не одним поколением его учеников. За это мы ему благодарны. И потому от души желаем Михаилу Степановичу здоровья и дальнейшей плодотворной педагогической и научной работы!

Ф. М. ЖУРКО,
заведующий кафедрой литературы ВГИКа

Андрей Зоркий

Карловы Вары летом 70-го

Немного географии, истории и современности

Неподалеку от старинного чешского города Хеба (примерно в 70 километрах от Карловых Вар) на одном из зеленых холмов стоит камень, обозначающий собой центр Европы. Как и центр любого иного континента, центр Европы внешне ничем не примечателен. Так, лужок на бугре. Рядышком с камнем мирно пощипывают июльскую траву коровы, чуть ниже бежит блестящая лента шоссе, и во все четыре стороны света разбредаются отсюда деревни, зеленые холмы, волнистые поля, быстрые реки, сонные замки и тихие средневековые города.

Побывать в центре Европы хотя бы один короткий день любопытно с самых разных точек зрения.

Здесь, как я уже намекнул, можно увидеть наяву живописный разбег европейского ландшафта.

Здесь, во Франтишковых Лазнях, можно подкрепиться кружкой холодной минеральной воды, а затем церемонно прошествовать к скульптуре кудрявого Франтишека, который, по народной молве, владеет такой целительной силой, что время от времени его изваяние похищают из парковой аллеи (благо что в ратуше, как говорят, хранится достаточное количество запасных Франтишеков).

Здесь можно припомнить немало событий далекой и близкой нам истории. На старинной площади Хеба вам обязательно покажут место, где, по преданию, убили знаменитого полководца Валленштейна. И покажут решетчатый балкон, с которого в 1938 году Адольф Гитлер обращался с воинственными призывами к судетским немцам. Балкон пережил фюрера, дожди, горный ветер давно смыли следы тех мрачных дней. Но все-таки не выбросишь из сознания: ведь это было, через мирный, казалось бы, насквозь курортный центр Европы переползла самая страшная война.

Вблизи от границы с ФРГ вам покажут могилу чехословацкого офицера-пограничника. Он погиб в одном из боев, которые шли в этих местах еще до заключения Мюнхенского соглашения. Немцы хотели выровнять здесь линию границы и совершали это бесцеремонно, с оружием в руках. С тех пор прошло тридцать с малым лет...

А сегодня, в один из дней Карлововарского фестиваля, советская киноделегация приехала сюда, в гости к чехословацким



В гостях у чехословацких пограничников

пограничникам. Покуда солдаты разводили костер, пока пылали сложенные в пирамиду бревна и дожидались своего часа шпикачки, майор Грушка, веселый, добродушный человек, свободно владеющий русским языком, объяснил нам обстановку.

— Прямо перед вами — граница,— сказал он.— Смотрите, кончается колхозное поле, а на другой стороне речки вся земля лоскутками. Это уже ФРГ. Вон в том замке, на котором флаг, частенько реваншисты собираются. И в дудки дудят, и в барабаны бьют, и даже чешские песни распевают. Возбуждают, навинчивают себя. Относительно нарушений скажу, что бывают. В 68-м году на нашем участке задержано сорок нарушителей, в 69-м — тридцать, а в нынешнем — еще посмотрим. Так что, товарищи, приходится все время быть начеку.

(Позже майор Грушка на довольно комичном примере пояснил мне, насколько въедается в кровь пограничника эта постоянная готовность к тревоге. Дело было в Москве, в гостинице «Бухарест». Утром в номере Грушки зазвонил телефон. Со сна он решил, что сигналят на заставе. В секунду вскочил, галопом к телефону, каждый шаг рассчитан, хоть с закрытыми глазами. Да вот беда, в гостиничном номере оказалась совсем другая планировка...)

Молодые пограничники показали нам, как они работают с собаками. Разыграли весьма впечатляющие сценки задержания нарушителей. А потом все солдаты, свободные от нарядов и дежурств, сошлись вместе с нами у костра, зашипели и зарумянились на деревянных прутьях шпикачки. Начались разговоры.

Этот ветреный прохладный день на границе, верно, надолго запомнится каждому из нас.

Запомнится и маленьким чужим городком с кирпичным замком на другом берегу реки.

Запомнится и строгой, неприкосновенной распаханной полосой, которая, сколько видит глаз, тянется вдоль границы.

Запомнится удивительным чувством товарищества, братства, общности интере-

сов, которое мы испытали в гостях у чехословацких пограничников.

— Мы охраняем здесь границу всего нашего социалистического лагеря,— сказал, прощаясь с нами, начальник заставы.

В подтверждение этих слов каждому из нас вручены нагрудные значки пограничников третьего класса. На значке эмблема чехословацких погранвойск: скрещенные винтовки и голова сторожевой собаки. Внизу надпись: «Neprojdou!»

— Но пасаран! — поясняет майор Грушка.— Не пройдет!

Застава, на которой мы побывали, находится в нескольких километрах от центра Европы.

Альтернатива XVII Карлововарского

Если вообразить себе некую кинематографическую карту и на ее широтах и меридианах обозначить центры кинематографической жизни, то маленький курортный город Карловы Вары, находящийся совсем неподалеку от географического центра Европы, займет и на ней очень заметное место.

Не только потому, что Карловы Вары — постоянная столица одного из крупнейших международных кинофестивалей. И не потому лишь, что Чехословакия—одна из самых развитых мировых кинодержав. Ключевое место нынешнего Карлововарского фестиваля определялось в значительнейшей степени и тем, что это был кинофестиваль именно нынешний, семнадцатый, что суждено ему было состояться в 1970 году.

Без преувеличения, не было страны и не было такого художника или зрителя, которые не определяли бы с особой ответственностью свое отношение именно к XVII Карлововарскому фестивалю.

Фестиваль и политика? Да, фестиваль и политика. Так, кстати, бывает и на любом хоть мало-мальски заслуживающем внимания международном фестивале. Но на плечи XVII Карлововарского лег особый груз. И это сознавали все.

«Очень много людей на Западе не хотели, чтобы этот фестиваль состоялся. Именно поэтому я и приехал сюда»,— сказал журналистам член жюри Карлововарского фестиваля писатель Джеймс Олдридж. Это политическое заявление.

«Я впервые в Чехословакии и вашу страну очень люблю. С радостью и волнением работаю в жюри Карлововарского фестиваля»,— сказала французская актриса Мари-Жозе Нат. И это тоже политическое заявление, хоть внешне оно имеет лишь чисто эмоциональную окраску.

Перед открытием XVII Международного кинофестиваля в Карловых Варах существовала следующая альтернатива.

Одни полагают:

фестиваль не состоится

или же завершится сокрушительным провалом;

будет бойкотирован западными странами;

продемонстрирует убогую, тусклую программу фильмов;

обнаружит полнейший организационный развал чехословацкой кинематографии.

Другие верят:

XVII Карлововарский фестиваль пройдет успешно;

вернется к своим лучшим традициям;

сплотит под карлововарским знаменем и девизом мастеров крупнейших кинематографических стран;

продемонстрирует содержательную, высокохудожественную программу;

обнаружит организационную, идейную и творческую сплоченность чехословацких кинематографистов — хозяев фестиваля.

Эта альтернатива была очевидна для всех. Но ее смысл, ее острота в первую очередь коснулись, конечно, наших чехословацких друзей. Следует сразу же отдать самую искреннюю дань уважения сосредоточенности, чувству высокого достоинства, с которыми прошли организаторы карлововарского смотра труднейший фестивальный марафон.

Накануне его начала чехословацкая «Руде право» писала: «В этом году мы вновь гордо заявляем себя сторонниками того, что было не слабостью, а именно силой на-

шего фестиваля. Мы заявляем себя социалистами. Мы сторонники дела, которое осуществляется на чередующихся Московском и Карлововарском фестивалях. Мы сторонники сознательного гуманизма и интернационализма. И это притягивает. Интерес заграницы к фестивалю в этом году ничуть не меньший, чем прежде. Позапрошлый антисоциалистический эпизод изжит».

Фестиваль открыт

15 июля зал фестивального кинотеатра заполнен до отказа. В почетной ложе делегация правительства ЧССР во главе с заместителем Председателя доктором Матеем Лучаном.

Звучит торжественный туш. По широкой мраморной лестнице сходят в зал и направляются к сцене руководители фестиваля и члены международного жюри. К собравшимся обращается с приветственной речью приматор Карловых Вар Йозеф Коцоурек. Выступает председатель президиума Карлововарского фестиваля, генеральный директор Чехословацкого фильма доктор Иржи Пурш.

Тем же вечером в Летнем кинотеатре должна состояться карлововарская премьера советского фильма «Освобождение». «Огненная дуга» и «Прорыв» уже были показаны на многих экранах Чехословакии. Нам рассказывали о большом зрительском успехе этих картин. И все-таки мы волнуемся: как пройдет именно сегодняшний просмотр?

Вечер холодный, ветреный. Над горами низко нависли тучи. Кажется, вот-вот зарядит дождь, и тогда сеанс под открытым небом вовсе не состоится. Но за добрый час до его начала аллея, ведущая к Летнему кинотеатру, запружена зрителями. Идут с пледами, одеялами, кое-кто и с подушками. Это традиционная экипировка зрителей Летнего кинотеатра (через пару дней и мы освоим то же снаряжение). Идут семьями, компаниями, целыми «автобусами», которые подъезжают сюда из окрестных городков и деревень. Огромный амфитеатр полон. Прожекторы высвечивают сцену, на которой играет оркестр.

Зрительный зал встречает аплодисментами советских кинематографистов: кинорежиссеров Сергея Герасимова и Льва Кулиджанова, актрис Тамару Макарову, Жанну Болотову, Наталью Белохвостикову, киноактера Вячеслава Тихонова, кинокритика Александра Новогрудского. Со вступительным словом обращается глава советской киноделегации, председатель Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР А. В. Романов.

Это не просто официальная часть, предваряющая кинопросмотр. Мы видим, что на премьеру фильма пришли тысячи наших друзей. Они дарят советским кинематографистам тепло, поддержку, искреннюю симпатию и хотят, чтобы мы обязательно заметили и почувствовали это.

Позже мы узнали, что на просмотре «Освобождения» присутствовало 3 580 зрителей. Это рекордная посещаемость Летнего карлововарского кинотеатра.

Почему США не участвуют в конкурсе

На другой день за нами в гостиницу «Севастополь» зашел словацкий журналист и кинoредактор Павел Транчик. Он принес с собой два одеяла, потому что мы в «Севастополе» спали под перинами, а тащить перины в Летний кинотеатр было несподручно. Мы отправились смотреть американский мьюзикл «Хелло, Долли».

Было чертовски холодно в этот вечер даже в одеялах. Вокруг нас пили из бумажных стаканчиков горячий кофе. Веселый и элегантный фильм Джина Келли шел без перевода и субтитров, потому что его только что прислали в Карловы Вары. И еще потому, что американцы решили не участвовать официально в Карлововарском фестивале, не присылать киноделегации, не участвовать в конкурсе и не субтитрировать свои фильмы.

У этой любопытной истории есть своя предыстория. В мае нынешнего года американцы, по существу, сорвали международный кинофестиваль в Западном Берли-

не. Поводом послужила западногерманская кинокартина «О'кей», рассказывающая о бывших солдатах оккупационных войск США во Вьетнаме. Представители Госдепартамента США (ведающие вопросами кино) выразили протест против демонстрации фильма, заявив, что это вмешательство во внутренние дела другой страны. Тогда в знак протеста против американского протеста большинство членов международного киножюри отказались в нем работать. Хозяева западноберлинского фестиваля не сумели найти выход, и зрителям достался лишь пустой экран.

На Карлововарский конкурс американцы предложили фильм, посвященный чехословацким событиям 1968 года. Столь щепетильные и обидчивые в Западном Берлине, здесь, в Чехословакии, представители США оказались воинствующими фрондерами, для которых вообще не существует понятий «вмешательства», «внутренних дел» и «другой страны». Но поскольку в данном-то случае все эти компоненты действительно присутствовали, хозяева фестиваля предложили заменить картину. Представители США вновь впали в ужасную амбицию, снова возник конфликт. Но члены Карлововарского жюри твердо держались принципов, сформулированных в девизе фестиваля, и фестиваль состоялся, правда, без официального участия кинематографистов США.

Впрочем, такие политические демарши (с привкусом провокации) непопулярны в наши дни. И кинематографисты США не разделили официального решения своего Госдепартамента. В Карловы Вары были присланы внеконкурсные фильмы, приехали творческие работники, журналисты, директора и представители таких кинофирм, как «Коламбиа Пикчерс», «Юнайтед Артистс», «XX Сенчери Фокс»... К слову сказать, в конце фестиваля Марк Шпигель, директор МПЕА (крупнейшей организации американских продюсеров) чрезвычайно высоко отозвался о карлововарском коммерческом кинорынке.

Попытка блакировать фестиваль лопнула.

Прогулка по Карловым Варам

Мы на набережной Теплы, где растут чудесные красные розы, в витринах маленьких магазинов сверкает мозерское стекло, под мостами в быстром речном потоке держится против течения живая настоящая, строго охраняемая законом форель, где в огромной зеленой бутыли с вывеской «Бехеровка» сидит симпатичный старичок чех и предлагает прохожим отведать стаканчик из знаменитого и весьма крепкого 13-го карлововарского «источника». Мы на полпути к Колоннаде, где бьют из-под земли кислые воды, где фланируют с кружками отдыхающие и по воскресным дням играет симфоническую музыку духовой оркестр.

Нас окружают зеленые горы и террасы причудливых карлововарских домов. Каждый дом носит свое имя (Есть «Петр I», «Лиссабон», есть «Мария», и это вовсе не обязательно гостиницы).

Каждый дом можно разглядывать бесконечно. Он, как старинный резной шкаф с выдумками, секретами, выкрутасами, немыслимыми завитушками. Позже я расскажу, как отзывался об этой архитектуре Корбюзье. А пока мне и самому это еще неведомо. Мы просто гуляем по Карловым Варам в первый фестивальный день.

Приятно, идя по городу, увидеть на улице большие портреты Олега Жакова, Василия Шукшина, Натальи Белохвостиковой. Именно не «у озера» — а у речки Теплы.

Приятно, что в первый же день вместе с нами чехословацкие друзья. Кинематографисты из Братиславы. Мы ведем профессиональный разговор. Павел Транчик только что вернулся из Москвы. Он просмотрел десятки наших картин, подготавливая программу Недели советских фильмов в Братиславе. Переполнен впечатлениями. «Необыкновенная выставка», «Чайковский», «Не горюй!», «Странные люди», «У озера». «Что вы еще не видели? Могу рассказать!» — посмеивается Павел. А он, действительно, в курсе самых последних наших кинопремьер. Мы узнаем от него,

что многие наши новые фильмы почти синхронно проходят по экранам Чехословакии.

Мы подошли к кинотеатру «Час». Здесь будет проходить ретроспектива антифашистских фильмов. Ее начнет наша «Радуга». А открывать программу будут словацкие кинематографисты. Это не дежурная фестивальная разнарядка. Я вспоминаю Братиславу, кладбище на высоком холме, где под брусками светлого камня лежат наши солдаты, для которых последний день жизни стал боем за Чехословакию без Мюнхена, без Гейдриха. Эти солдаты остались навечно в словацкой земле. Стали неразделимой долей этой земли. Такое не забывается.

Мы проходим по площади, где стоит памятник советскому солдату. Стоит солдат в каске с автоматом наперевес, покрашенный в золотую краску — памятник на скорую руку, встречающийся во множестве на необъятных просторах Европы.

Договорим до конца. Здесь, в Карловых Варах, этот памятник сбросили с пьедестала в летние дни 68-го года. Что же руководило людьми, которые, обкрутив проволочными канатами (или заложив взрывчатку — не знаю), стирали с лица земли символ человека, пролившего на этой земле кровь? И вот сегодня, в пятистах шагах, за рифленым серебристым фасадом кинотеатра «Час» пройдет фильм «Радуга», который с точностью потрясающего человеческого документа покажет то, от чего спас Чехословакию, весь мир этот солдат.

Я сознаю, конечно, что для безмятежной прогулки по городу взята, быть может, слишком серьезная тема. Но ведь и прилетели мы сюда не на кислые воды. Мы прилетели и на кинофестиваль и на серьезнейший, откровенный разговор с друзьями. И, мне кажется, хозяева Карловых Вар стремятся к тому же.

Но пора на фестиваль. Мы возвращаемся к его центру. Мимо нашей гостиницы «Севастополь», где живет интернациональный отряд журналистов. Мимо водолечебницы № 1, где разместился пресс-центр кинофестиваля. Прямо к отелю «Москва-Пупп», где...

Стоп. Фасад отеля расцвечен фестивальными флагами, яркими полотнищами. А перед ним настоящий кемпинг рекламных щитов. Здесь собрались все фильмы фестиваля. С плакатов, со сверхувеличенных фотографий на вас глядят лица, лица, лица. Разве не любопытно, не интересно, еще не видя фильмы, вообразить себе, какой мир откроется перед твоими глазами. Впереди обширная фестивальная программа. И самое сложное всегда (так кажется мне) — уловить в ней единую, определяющую тему.

I. Церковь, трамплины и человек

Плата за финский домик

Тема финской картины «Братья», поставленной режиссером Эркко Кивикоски,— погоня героя за материальным благополучием. Стать самостоятельным предпринимателем — вот цель, которую ставит перед собой молодой финн Антти. На скромные сбережения жены, предназначенные для покупки квартиры, приобретается маленькая типография. Начинаются поиски заказчиков, установление деловых связей, головоломные попытки вырвать свой маленький хлебец из рук процветающих конкурентов. Борьба поглощает все силы Антти. Владелец и единственный рабочий своей типографии, он проводит дни и ночи у станка. Печатает визитные карточки, подпольные порнографические журналы, кулаками выбивая гонорар у темного дельца. Он почти не бывает в семье, не замечает, как жена изменяет ему, сам, не вдаваясь в психологию, грешит с подружкой брата, здесь же, у станка. Все не имеет значения, все неважно, кроме прибыли или убытка. В финале картины герою впервые улыбнулось деловое счастье. Вместе с женой Лееной он перебирается в маленький коттедж. Первый этап жизненной схватки выигран. Типография, купленная вместо



«Братья» (Финляндия)

квартиры, извергла из своего чрева аккуратный финский домик.

«Я хочу показать, что капитализм делает с человеком»,— заявил перед просмотром «Братьев» режиссер Эркко Кивикоски, один из состоятельнейших людей Финляндии. Как же расшифровать эти слова? Вряд ли постановщик имел в виду рецепт изготовления мелкого предпринимателя...

В фильме показано, как в борьбе за денежное благополучие Антти становится бесчувственным и обезличенным придатком типографской машины. У него, по сути, нет близких людей, нет семьи, нет нормальных человеческих интересов. Если на мгновение остановить грохочущий печатный станок и задать оглушенному герою вопрос, во имя чего он трудится в поте лица, вряд ли сумеет он что-нибудь ответить.

Я вспоминаю финские города, многоэтажные дома, по стенам которых гурьбой карабкаются к самым крышам вывески, имена владельцев контор, банков, деловых учреждений. Где-то за такой вывеской, верно, корпит и упорный Антти. Вспоминаю ультрасовременные церкви и лыжные трамплины финских городов. В них, церквях и трамплинах, есть нечто общее — с грандиозной силой запечатленная устремленность ввысь или, быть может, тоска по такой устремленности... Именно полета, высокого начала жизни, высоких человеческих чувств катастрофически не хватает героям финского фильма.

Они ни о чем не говорят дома, между собой. Изредка о деньгах и делах. Это конторский разговор в семейных интонациях. Но чаще они молча пьют водку или молоко.

Они не испытывают чувств. «Ты меня совсем не замечаешь»,— говорит Леена мужу. Да, не замечает. А что будет, если и заметит? «Мне скучно»,— жалуется Леена мужу. Она отправляется на вечеринку, там все напиваются, а потом, бездумно радуясь, прямо в костюмах прыгают с мостика в залив. (Это, очевидно, их главное впечатление, вынесенное из фильмов Антониони и Феллини.) «Я чувствую себя одинокой»,— признается Леена мужу. Она на пробу изменяет ему с посторонним молодым господином. Снят акт. Снято лицо героини, на котором отблески физиологических переживаний. Это даже не эротика, не порнография. Это будничное отправление потребностей.

(Секс изъят из сферы любви, личных привязанностей и, упаси бог, каких-либо душевных мотивировок. Опасно и глупо ставить нечто реальное, физиологическое в зависимость от эфемерных, быть может, несуществующих вещей. Секс эмансипирован, выделен в ни от чего не зависящую статью жизни.)

Что же еще?.. Дождя в фильме, кажется, не было.

Леена забегала в магазин примерить шляпку, если, впрочем, это не случилось с героиней в другой картине.

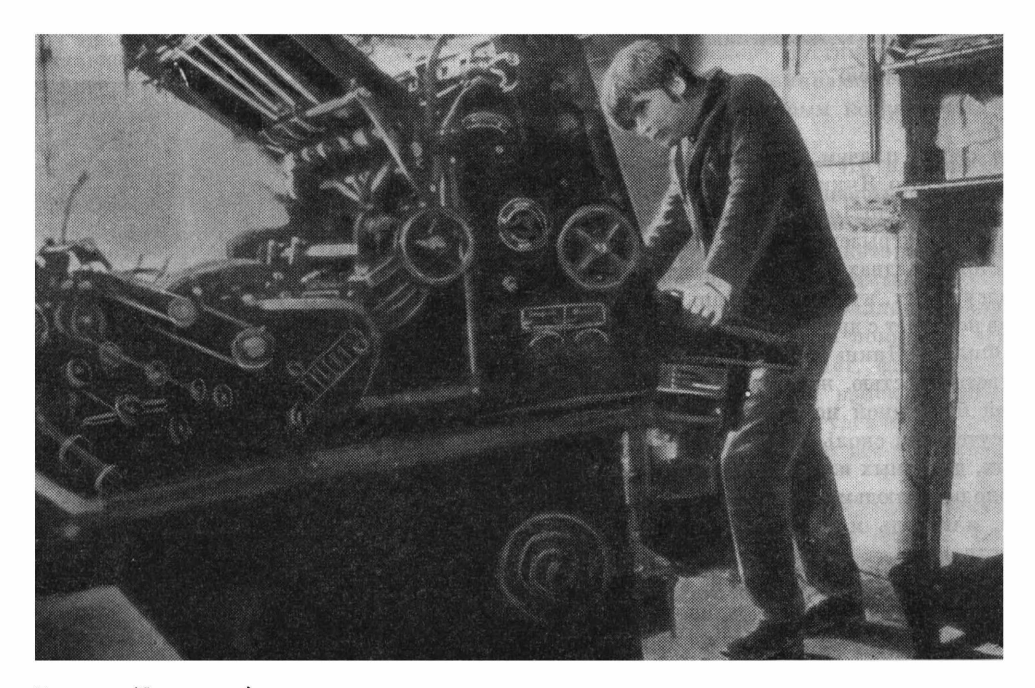
Я не адресую иронию фильму, я говорю о содержании жизни героев, о расшифровке слов Кивикоски: «Я хочу показать, что капитализм делает с человеком».

У героя фильма есть брат, студент Ээро. Он не принимает жизненную программу Антти, его не интересует погоня за деньгами. Ээро занимают социальные и политические проблемы. Он распространяет листовки, участвует в митингах и даже попадает под арест. Ээро принадлежит к рядам лево настроенной молодежи. И хотя его образ написан весьма туманно, он интересен уже самим своим появлением в картине, тем, что единственную антитезу капиталистической реальности авторы видят в социальном и политическом протесте.

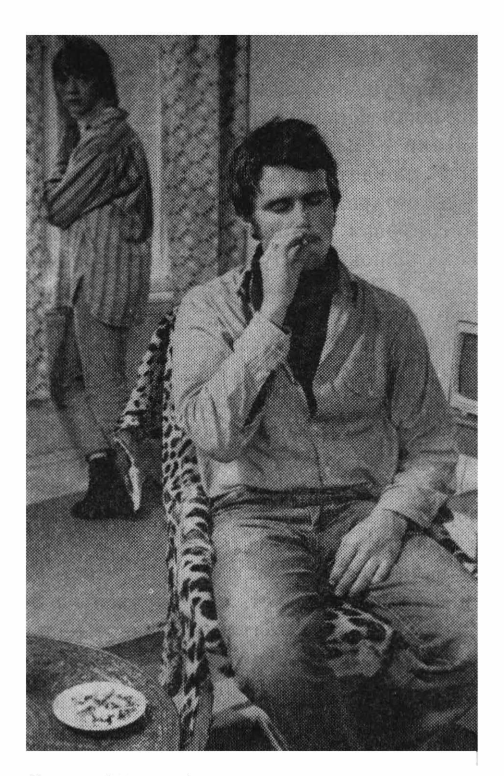
Уничтожение человека?

С еще большей остротой тема бездуховности существования героя заявлена в шведском фильме «Янки».

Янки — маленький мальчик, сын двадцатитрехлетней Ингер. Отец, не дождавшись его рождения, бросил любовницу и эмигрировал в США. Когда появился на свет ребенок и получил свое странное имя Янки, у Ингер был уже другой сожитель. Этого молодого человека, грубого и мрачноватого, выводили из состояния абсолютного покоя лишь внешние физические раздражители. Среди ночи ему вдруг пришлось проснуться от того, что у лежавшей рядом Ингер наступили предродовые схватки. Не ободрить ее, не помочь собраться в родильный дом, не проводить ее туда, нет,— буркнуть, что где-то в джинсах валяются медяки, рявкнуть, чтобы Ингер не зажигала свет, повернуться на бок и захрапеть. Не хватает на такси — плетись пешком. Младенец также раздражал



«Братья» (Финляндия)



«Янки» (Швеция)

его своим плачем. Однажды он выбросил «проклятого Янки» из кроватки, объяснив Ингер, что тот сам перелез через барьер. Никаких угрызений совести, ни при каких обстоятельствах и меньше всего на скамье подсудимых, куда этот парень в конце концов попадает с друзьями за серию грабежей.

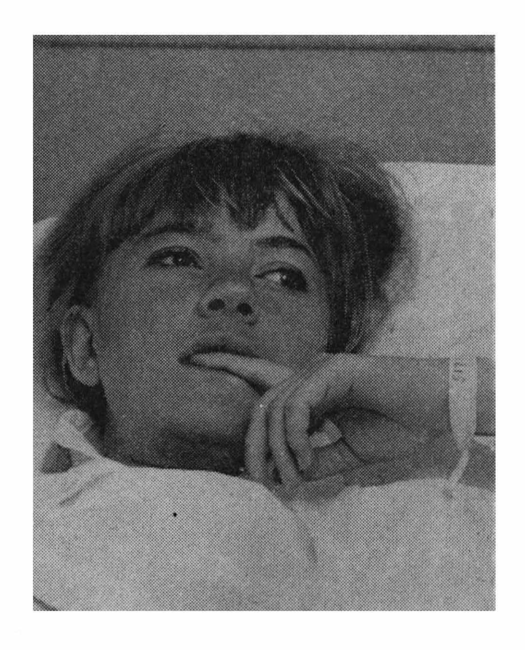
Фильм «Янки» поражает не только бесчувственностью, жестокостью героев, ставшей будничной нормой жизни, не только отсутствием сколь бы то ни было человечных, духовных или семейных связей между молодыми людьми — все это заменяют скука, алкоголь и порождаемые ими темные инстинкты.

В Ингер (образ которой выразительно рисует Анита Экстрем) за полной пассивностью и апатией, за неумением, а быть может, и нежеланием выразить свои мысли и чувства, смутно угадываются очертания робкой, нежной, ранимой души. Но душа эта погружена в странное оцепенение. Не ощущает ли героиня бесцельности, бесплодности налаживания человеческих контактов? Собственно, с кем? С мрачным ублюдком, выкидывающим ребенка из кровати? С его патлатым приятелем, насилующим Ингер? С добропорядочным владельцем табачной лавки, пытающимся сделать то же самое? Так рождается в киногероине состояние тупого безразличия ко всему вокруг.

Бездуховность жизни, тотальное уничтожение человеческих черт в человеке — это сигнал бедствия, прозвучавший в ряде западных картин, показанных на карлововарском экране. Констатация этого нравственного состояния молодежи в буржуазном обществе — безусловно, сильная сторона этих кинопроизведений.

Но отвечают ли авторы фильмов в полной мере на те вопросы, которые ставит сама жизнь?

Думаю, что нет. Скорее они лишь фиксируют драматическую реальность. Их фильмы в определенном смысле напоминают бес-



«Янки». В роли Ингер Анита Экстрем

страстную хронику, которой не коснулось художественное обобщение. Любопытная эволюция: то, что еще в недавние годы несло в себе черты пристального исследования жизни, художественного открытия, сегодня вышло на поток, стало чем-то вроде массовой сиюминутной фотографии в дешевеньком ателье. Будто сегодня втрое легче снимать картины. Будто сегодня их можно снимать без активного приложения творческой индивидуальности. Да и как прилагать ее, как строить художественный образ, как персонифицировать киногероя, если в нем почти ничего не осталось, если произошла вопиющая утечка человечности, если именно это с горечью констатируется?

«Сначала я хотел выйти с камерой через плечо, ходить по улицам и запечатлеть историю этой девушки, одной из тысяч девушек с подобными проблемами, с подобными трудностями»,— рассказывает Ларс Форсберг, режиссер «Янки». Затем он изменил план, взял актеров, построил простые декорации, использовал вымышленную историю и получил почти такой же документальный результат. Его фильмы — это заполненная социальная анкета. На вопросы отвечают сами герои. Режиссер помогает им сформулировать их ответы. Кажется, все на месте. Забыто лишь одно обстоятельство, связанное с искусством,— массовую социальную анкету в искусстве заполняет прежде всего сам художник, сам отвечая вместе с героями на ими же поставленные вопросы. Этот отсутствующий «нюанс» и в «Братьях», и в «Янки», и в ряде иных фильмов обретает принципиальное значение.

Баланс между художником и киногероем

Разные страны, разные фильмы, разные художники и поразительно одинаковый итог картин. Все сводится к одиночеству героя, к угасанию в нем признаков человека, к полнейшей бесперспективности жизни.

Во внеконкурсном американском фильме «Полуночный ковбой» Джона Шлезингера герой, довольно жизнерадостный и бесшабашный парень, отправляется в Нью-Йорк делать деньги с помощью самой древней профессии. Он решил стать мужчиной-проституткой. Но уже первые любовные приключения озадачивают киногероя. Продажная женщина, которой он овладел, вовсе не собирается платить гонорар, и даже сама извлекает доллары из тощего кармана «ковбоя». К тому же ковбоя бессовестно обворовывают. И выгоняют из гостиницы на улицу. Киногерой мрачнеет, спадает с лица и пускается во все тяжкие.

Каскад вовсе не взывающих к низменным инстинктам, не смакующих мерзости и тем не менее абсолютно порнографических сцен, проносящихся на цветном экране, способен, конечно, передать бездну человеческого унижения. Из грязных передряг на экран выбирается растерянное, травмированное существо. Впрочем, человек в неудавшемся полуночном ковбое потерян раньше. Отсчет изначально ведется от чисто физиологического инстинкта. От поросенка. Увы, не напоминающего тех трех бодрых поросят, которым когда-то поклонялась Америка.

Но мне рассказывали, что в нынешней Америке «Полуночный ковбой» пользуется грандиозным успехом. И не только у определенной части публики, которая вообще склонна произведения искусства, будь то «Сладкая жизнь» или «Феллини-Сатирикон», переводить на более понятный язык скабрезных анекдотов. Нет, фильм бурно приветствовала наиболее взыскательная и компетентная в США студенческая аудитория. Интересно, что же все-таки подкупает зрителей в картине?

Может быть, та ее часть, где рассказывается о взаимоотношениях героя с чахоточным бродягой Рико. Да, полуночный ковбой трогательно заботится о своем беспомощном и немощном приятеле. Жизнь прибила их друг к другу. И хотя дружба эта лишена какого бы то ни было духов-

ного начала, в ней теплится искра человечности.

Рико, правда, мечтает, чтобы ковбой наладил выгодную торговлю собой, он готов быть старательным антрепренером. Но дела идут из рук вон плохо. Наступает зима. Рико серьезно заболевает. И полуночный ковбой, избив и ограбив случайного клиента, везет друга на южное побережье. По дороге в автобусе тот умирает. Но нельзя тревожить респектабельных пассажиров неприятным видением смерти. И ковбой, не подавая вида, молча покачивается в своем кресле, придерживая покачивающегося мертвеца. Мимо, за окном автобуса, плывут нарядные, солнечные картинки вовсе не нужного ему теперь, бессмысленного курорта. Ковбой сидит, обняв тело мертвого Рико. Действительно, страшный разительный символ одиночества...

Но разве нам безразлично, из какой жизненной истории извлечен символ? Разве так уж неважно, какие герои выражают его? Разве достаточно показать грязь, ужас и унижение для того, чтобы снять добрый, гуманный фильм? Не знаю... За «Полуночным ковбоем», за его лихо раскрученным эпатирующим публику сюжетом я увидел тени других фильмов. Тень «Собачьей жизни» Якопетти, тень «Дикого глаза» Кавары, тени фильмов, которые будто бы выражали сверхкритический взгляд авторов, вскрывали омерзительные стороны жизни... удивительно гармоничными по отношению к ним средствами. Жестоко малевали жестокость. Цинично разглядывали цинизм. Античеловечными средствами «разоблачали» античеловечность. Я не хочу сказать, что американская лента полностью копирует дух этих картин. Но «Полуночный ковбой» находится где-то на полпути к ним.

Я говорю сейчас о картинах в своем роде исключительных. Но духовный баланс, возникающий между художником и кmasterгероями, отчетливо заметен и в более широком потоке картин. Он носит поистине драматический характер. Фильмы, стремящиеся отобразить реальные условия социальной жизни, фильмы явно критической направленности... усугубляют происходящее в действительности. Это удивительный парадокс! Это острый, развивающийся на наших глазах процесс в западном кинематографе.

Его истоки заключены в сознательном отсутствии у художников положительной программы, в том, что разговор о каких бы то ни было духовных, моральных ценностях или перспективах жизни заменяет плотная пустота, принципиальная «фигура умолчания». Есть острый, оценивающий, критический глаз художника. Есть и «Дикий глаз», с удовольствием рассматривающий торжество зла, гнусности, порока... Но не существует предложения, нет хотя бы предположения, догадки — как изменить, улучшить жизнь. Нет противопоставления злу — ни в изображаемой на экране жизни, ни в исходной позиции художника. Но тогда-то и возникает этот баланс: равнодушия киногероя и самоустраненности художника, тусклой бездуховности жизни и отрешенности от нее искусства.

Вот еще один пример. Фильм «Катцельмахер», снятый кинематографистами из ФРГ. Его режиссер Райнер Вернер Фассбиндер возглавляет мюнхенский «Антитеатр» и снимает фильмы. Актеры играют на подмостках и на экране. Возникнув недавно, группа Фассбиндера сняла уже девять картин, но показаны зрителям пока только две из них.

В «Катцельмахере» перед нами проходят томительные дни существования нескольких молодых парней и девиц. Действие, было бы правильно сказать, не разворачивается, а замерло — на улице, перед аккуратным немецким домом, на перилах, где маются киногерои, в пивной, где они цедят пиво, в спальнях, где удовлетворяют свои потребности. Самую скуку, лень, бесцельность, потрясающую пустоту жизни режиссер сделал предметом остро иронического интереса. И фильм получился вовсе не скучный, не монотонный, кинематографически весьма выразительный. Да,



«Катцельмахер» (ФРГ)

это еще одна социальная анкета, которую заполняют перед нами девять главных героев фильма.

В восьми случаях сомнение вызывает начальная графа. Можно ли с привычной уверенностью написать в ней «человек»? Модные пиджаки и мини-платья, выразительные и порой красивые лица, внятная речь, приятная внешность и устойчивое положение на двух конечностях — все свидетельствует о том, что перед нами люди. Однако в них ощущается такая острая недостаточность всех внутренних признаков человека, что невольно начинаешь сомневаться в основах дарвинской теории.

Рассматривая убийственно иронический спектакль, который именно на этой почве разыгрывает со своими персонажами режиссер, все время ждешь хоть какого-нибудь прорыва в человечность — пусть в тоске, в крике боли по ее нехватке. Поначалу кажется, что вот-вот это вымолвится. Мы видим молодых женщин, униженных, терпящих бессмысленную грубость, тупую жестокость своих сожителей. Может быть, перед нами приоткроется хотя бы обида, горечь, оскорбленная женственность? Нет, все не выходит из сферы инстинктов, сферы «первой сигнальной системы», где отмечается физическая реакция на физические раздражители. Очень характерна для этой среды десятая, эпизодическая героиня, которая рыскает по автострадам в роскошном автомобиле. Ее внешний физический раздражитель — лысые любовники. Герои стоят на качественно иной ступени по сравнению с Ингер из «Янки». В той человечность пришиблена, в них ее попросту нет.

Девятый же герой, молодой грек чернорабочий, и есть «катцельмахер». Так на

баварском диалекте называют насмешливо иностранцев, приезжающих в ФРГ на заработки. Человек, по-видимому, добрый, но ограниченный, невежественный, «катцельмахер» без слов переходит через языковый барьер. Не надо говорить и понимать по-немецки для того, чтобы общаться с героями фильма. Он ублажает свою квартирную хозяйку, сидит с соседями по дому в пивной. Там происходит примерно следующий разговор: Катцельмахер (*поднимая кружку*). Ваше здоровье! Собеседник (*чокаясь*). Надо бы тебе набить морду и извалять в луже. Катцельмахер. Ваше здоровье. Собеседник. Спасибо. И шею тебе надо переломать...

Но даже ненависть, испытываемая к «катцельмахеру», даже зверское его избиение не вызваны какими-либо явственными причинами. Это просто разрядка скуки, массаж мускулов. Дабы свершился мордобой, придумано, что «катцельмахер» коммунист.

... Фильм «Катцельмахер» получил премию ФИПРЕССИ — международной кинокритики — на кинофестивале в Маннгейме 69-го года. Поскольку эта премия имеет отношение и к моей профессии, я задаюсь вопросом: является ли для международной кинокритики существенной проблема гуманизма киноискусства, проблема активной позиции художника не только в отрицании зла, но и в утверждении определенных ценностей жизни?

Но «Катцельмахер» сознательно лишен этих качеств. Ни одного подобного импульса не поступает с экрана — ни от героев, ни от художника.

Существует всеобъемлющий диалектический закон — закон отрицания отрицания. Закон развития. Движения вперед. Применительно к нашему разговору он выражает критическое отношение художника к действительности, сообщающее положительный заряд творчеству. («Я бесконечно люблю родину, поэтому настаиваю на бесконечном праве критиковать ее». Дж. Болдуин.) Два минуса рождают плюс. В фильмах, о которых я сейчас говорю, два минуса рождают минус. Значит, допущена серьезная ошибка. Не преодолев ее, нельзя двигаться вперед.

... Так, постепенно складывался один ряд картин: «Братья», «Янки», «Полуночный ковбой», «Катцельмахер». По нарастанию. Нарастанию духовного поражения героя. И нарастанию отчужденности художника от героя, от предмета искусства.

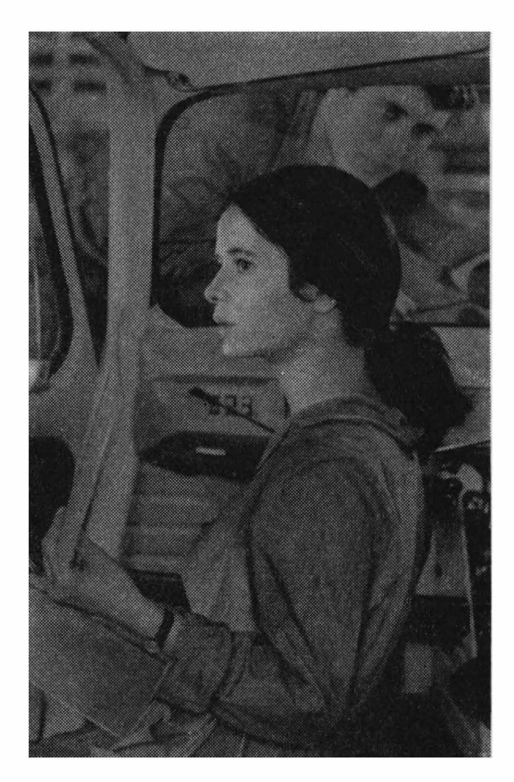
Конечно, не все западные фильмы выражают именно этот процесс. Мы увидели французский фильм «Дом Бори», в котором нечто совершенно иное. Никаких болезней времени. Никакой трагедии личности. На очаровательном пейзаже, среди голубых рек и кудрявых деревьев разыгрывается чрезвычайно чувствительная история о том, как хорошенький мальчик, ассистент из Гамбурга, приехал в дом семейства Бори, к угрюмому и педантичному профессору, как он покорил его детей и молодую обаятельную жену. История о том, как жена полюбила ассистента, а он ее, как их магнетически влекло друг к другу, как огорчен был пожилой профессор, как — в итоге — все выстояли, преодолели вожделение, как восторжествовала нравственность и семейная добродетель, только ассистенту пришлось смотать свои монатки в Гамбург, от греха подальше. Фильм был снят по популярнейшему в 30-е годы роману Симон Ратель, над ним рыдали бабушки нынешних молодых людей. И можно было бы порадоваться легкой и убедительной блицпобеде добра и в киноискусстве и в самой жизни, если б... если б французский фильм так не напоминал африканского страуса, зарывшего голову в песок.

Мы увидели и иной, внеконкурсный французский фильм «Элиза, или Настоящая жизнь» режиссера Мишеля Драша, который, действительно, вернул нас к настоящей жизни. Эта правдивая социальная картина ведет зрителей в рабочие кварталы Парижа, без прикрас показывает жизнь простых людей, драматические события, происходившие в стране в период алжирской войны. В этой картине много

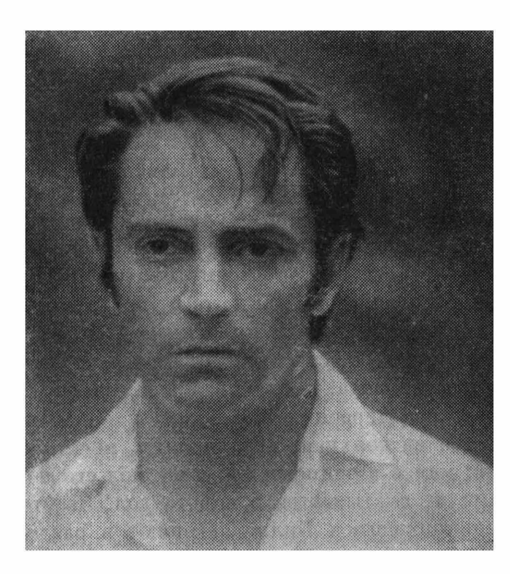
горечи. Трудна жизнь Элизы, главной героини, которую великолепно играет Мари-Жозе Нат. Но здесь не приходится сверхчувствительными приборами отыскивать человечность в героях, позитивную программу в идее фильма. Она вся налицо: в авторской симпатии к простым и хорошим людям, в отстаивании киногероями и художником справедливости, политических и социальных прав человека.

Мы увидели и новый фильм перуанского режиссера Армандо Роблеса Годоя «Зеленая стена». Он рассказывает о семье, купившей в джунглях участок земли, о трудной жизни переселенцев, которым приходится бороться не только с дикой природой, но и с цивилизованной бюрократической администрацией. Можно в чем-то спорить с этой экспрессивной, развивающейся параллельно в нескольких временных пластах картиной. Но и здесь не вызывает никакого сомнения исходная позиция художника.

Так на Карлововарском экране складывался и другой ряд западных картин. «Зеленая стена», «Элиза, или Настоящая жизнь» и затем «Кес». По нарастанию. Нарастанию драматизма, остроты социальных и жизненных коллизий, в которых принужден существовать киногерой. Нарастанию протеста, мыслей о качественно иной жизни, которые высказывают в связи с этим художники.



«Элиза, или Настоящая жизнь» (Франция)



«Зеленая стена» (Перу)

Сокол в мусорном ящике

Поначалу казалось, ничто не предвещает нам самобытного и значительного фильма. В мягкой живописной гамме «техниколор» перед нами возникает маленький английский городок: аккуратные домики с палисадниками, тихие улицы, добротная типовая коробка школы, шахта на окраине. Вполне прозаична и семья, с которой нас знакомят авторы. Старший брат Джуд бесцветен, равнодушен ко всему вокруг и тяжел на руку, когда под нее подворачивается младший, Билл. Мать издер-



«Кес» (Англия)

гана, криклива, она давно махнула рукой на детей и поглощена своими личными заботами. Отца в семье нет. Билл предоставлен самому себе. Он разносит по утрам газеты, с удовольствием проказничает на занятиях, добровольно избрав в классе роль отпетого лентяя и паяца. Впрочем, в школе, где все идет вкривь и вкось, где мускулистым учителям приходится кулаками напоминать о своем первенстве, Билл не выглядит белой вороной.

Так что же возвышает фильм «Кес» над уровнем спокойного и добротного бытописательства? Что сразу же заостряет наше внимание на юном герое, которого великолепно играет Дэвид Бредли?

Вновь — одиночество. Вновь — неприкаянность, отсутствие сколько-нибудь личных контактов с окружающим миром. Вновь — вопиющий дефицит человечности. Только в «Кес» это не остается равнодушной констатацией художников, не остается аморфным состоянием киногероя, в «Кес» это тревога и боль авторов, в «Кес» это живой человеческий нерв героя.

Мальчишка ясно, умно ощущает себя в окружающем мире. Он видит, что ни один из его поступков не имеет, по сути, ответной реакции. Крадет — славу богу, не замечают, не крадет — тоже не замечают. Вот, мстя за побои своему брату, он лупит его, мертвецки пьяного, с удовольствием обзывает «грубым животным» — но ведь и тот ничего не слышит. Вот в разгаре футбольного матча, околачиваясь в дурацких, вовсе неинтересных ему воротах, он забирается на верхнюю перекладину, висит на ней, маясь в одиночестве, пока под его ногами не вкатывается в ворота гол. За это провинившегося Билла загоняют в раздевалке под ледяной душ. Холодно, скверно. Но и здесь находится узкое окошко, через

которое окоченевший мальчишка выбирается наружу.

Всякая ситуация чем-то напоминает лабиринт, из которого предлагается выбраться киберу.

Только не хочется почему-то быть кибером. В глазах мальчишки все время поблескивает этот огонек противоречия, скрытой обиды и вызова. Дудки. Я все-таки человек.

Здесь и возникает в фильме тема сокола, маленького птенца, которого Билл находит однажды в гнезде и решает приручить.

В кинематографе, в литературе есть много символов одиночества и его преодоления. Я бы мог вспомнить и хрестоматийный красный шар Ламориса, и Маленького Принца, и добродушного Карлсона, жившего на крыше... Но в этом английском фильме взят необычный образ, взята будто и земная, но странно, больно отдаленная связь. Мальчик и птица, свободная, хищная, едва поддающаяся приручению. Быстрый, сильный комочек перьев, загнутый стальной клюв, странное, словно режущее воздух имя Кес. Нет, это не домашний красный шар и не добродушный Карлсон с забавным пропеллером на спине... Это последняя, крайняя связь с окружающим миром. Когда Кес уносится в небо, всякий раз кажется, что это навсегда. Когда он возвращается из поднебесья, стремительно падая на кожаную перчатку Билла, склевывает кровавый кусочек мяса и замирает, всякий раз кажется, что это на мгновение. Дружба мальчика и сокола странна, зыбка и тревожна. И когда они остаются вдвоем на зеленом лугу, когда уносится ввысь птица, а с земли ее зовет назад неспокойный, срывающийся голос мальчишки: «Кес, Кес, Кес!..», когда вновь и вновь на короткие мгновения прилетает соколенок к герою — это минуты патетики, скупо отпущенной этому фильму.

Я думаю, не случайно, не наугад заставили авторы своего героя установить столь необычный, странный и отдаленный контакт с окружающим миром. Ближние пределы уже пройдены героем. Став другом сокола, он не оказался ближе к людям, он ничто не изменил ни в своей, ни в их жизни. И авторы спокойно готовят закономерный финал картины.

Он приближается в ключевой сцене фильма, когда Билл рассказывает классу о соколе, о том, как он приручал Кеса. В его жизни это минуты огромной важности. «Мальчик этот в первый раз в жизни пытался найти контакт с окружающей средой, выразить себя»,— замечает постановщик фильма Кен Лоуч. Его слушали внимательно, с удивлением и даже с интересом. А после уроков избили на куче угля. Били втроем, а остальные смотрели внимательно, с интересом и даже с удовлетворением. Так закончилась история общения с людьми...



«Кес» (Англия)

А с соколом? Кесу не суждено было умирать долго, красиво, поэтично, как красному шару, расстрелянному из рогатки. Брат Джуд просто свернул соколу шею и выбросил его в мусорный ящик. Формальный повод тому был следующий: Джуд поручил Биллу сделать ставку в тотализаторе, Билл вместо этого купил жареный картофель для сокола, лошадь, намеченная Джудом, пришла одной из первых. Джуд потерял два фунта, Кес потерял за это голову, а Билл навсегда потерял Кеса.

Фильм не завершается никаким «крещендо». Билл выкапывает маленькую ямку и кладет в нее убитую птицу. В это мгновение мы едва успеваем увидеть лицо мальчишки. Никаких «крупных планов», никаких бесконечно выразительных глаз во весь экран.

...Вновь, уже в памяти просматривая ленту, вспоминая ее негромкую, сдержанную, ясную поэтику, я задумываюсь о том, что же составляет внутреннюю силу «Кес»? Что делает эту картину (в программе Карлововарского фестиваля) бесспорной вершиной?

Дело не только в том, что английский фильм ярче и талантливее многих картин, о которых мы здесь говорили. Дело в позиции авторов «Кес», в том, что они изначально отказываются усматривать в бездуховности существования, жестокости, равнодушии, тотальном уничтожении человечности — норму, неизбежность, конечный итог жизни. Они поднимают голос протеста, идут к социальным корням зла.

Искусством можно добивать человека.

И можно поднимать его, помогать ему изменить, улучшить жизнь. На такой позиции и стоят, как мне кажется, молодые авторы «Кес».

НА ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИИ ФИЛЬМА «КЕС»

Наутро после просмотра конкурсного английского фильма в зале имени Зандера, традиционном штабе журналистов, проходит пресс-конференция английской делегации по фильму «Кес». Вот ее краткая запись.

Кен Лоуч, режиссер. Мы попытались сделать фильм, который понравился бы хорошим педагогам и был неприятен дурным. Впрочем, мы нападаем не на преподавателей, а на систему образования, потому что даже хорошие учителя со временем теряют любовь к детям. Мы снимали «Кес» в одной из лучших английских школ. Но и ее педагоги не возражали, а согласились с критикой.

Вопрос. К какому кинематографическому направлению вы отнесли бы вашу картину?

Кен Лоуч. Снимая «Кес», я не чувствовал влияния какой-либо школы или постановщика. У меня нет симпатии ни к американской, ни к английской кинематографии. Наш фильм осуществлен в русле критического реализма. В критике школьной системы для нас важна цель — узнать, что ждет общество от системы образования. Хотят ли в английских школах готовить будущих чернорабочих или воспитывать образованных, сознательных граждан? Если школа ориентирует лишь на подготовку дешевой рабочей силы, то она уничтожает индивидуальные качества в детях. Ее воспитанник будет счастлив работать на конвейере.

Вопрос. Вы критикуете не только школу, но и семью. Герой фильма одинок, беззащитен в собственном доме. Его никто не направляет, он со спокойным сердцем совершает мелкие кражи. Следует ли это понимать, как более широкую критику общества?

Кен Лоуч. Мы очень-очень надеялись, что именно так будет понят фильм. Мы живем в таком обществе, которое продает свою рабочую силу лишь для того, чтобы получить прибыль. Никто у нас не ставит задачи воспитания лучшего, благородного человека.

Вопрос. Как сложилась прокатная судьба картины в Англии?

Кен Лоуч. Было сложное положение. Владельцы кинотеатров не знали, в какую категорию включить фильм. Для детей? Но он не только об этом. Это и не фильм о животных и не мьюзикл. Да, они не знали, в какой разряд поставить фильм и от этого стали страдать шизофренией. Я не хочу сказать, что против фильма был заговор. Было несовпадение интересов зрителей и прокатчиков. Но сейчас, благодаря благородной деятельности английских и зарубежных журналистов, положение с фильмом улучшилось.

Хочу добавить, что с самого начала судьба «Кес» была нелегкой. У нас в Англии есть особая политическая цензура — «деньги». Дома нам не дали денег на постановку. Английские кинематографисты, живя в Англии, хорошо чувствуют на себе бремя колониального рабства. «Кес» финансировала «Юнайтед Артистс». Так же как производители автомобилей, работающие на конвейере, продюсеры не интересуются содержанием фильмов. Я думаю, что у нас в Англии не появится хороших картин, пока кинематография не будет национализирована.

Вопрос. Каковы дальнейшие планы авторов «Кес»?

Кен Лоуч. Мы сделали этот фильм восемнадцать месяцев назад. За это время был один документальный и один телевизионный фильм. И сценарий одного художественного фильма, который, нам сказали, мы не сможем снять. Теперь мы молимся господу богу, чтобы нам дали деньги еще на один фильм.

Вопрос. Расскажите о положении молодых кинематографистов в Англии?

Майкл Пауэлл, глава киноделегации Великобритании. Главная проблема молодых кинематографистов — деньги. Свыше 50 процентов английских фильмов финансируется американцами. Часто участие в таких картинах Англии сводится лишь к техническому обслуживанию съемок. Еще пять лет назад такого не было. Это сегодняшняя ситуация. Естественно, в таких условиях начинающим художникам работать очень трудно. Кен Лоуч напомнил нам в своем выступлении, что остатки британской киноиндустрии должны менять формы существования. Я надеюсь, что успех «Кес» на Карлововарском фестивале и в других странах поможет нам убедить английских продюсеров, что это именно те художники, которые заслуживают поддержки.

Средостение

Панорама западных фильмов стихийно выразила социальное и духовное состояние жизни человека в буржуазном мире. Она показала кризис личности и его кульминационную точку, когда кинематограф констатирует уже не нарушение «коммуникабельности», не внутреннюю духовную драму киногероя, а ее отсутствие, исчезновение индивидуальности, вытравление личности, отмирание духовной жизни — трагическое уничтожение человека и в сфере его личной жизни и в окружающих связях. Это острейшая, именно социальная картина действительности.

Ряд показанных на Карлововарском экране фильмов выявил и определенный кризис в творчестве многих западных мастеров кинематографа. Он проявляется прежде всего в разительном отчуждении художника и киногероя от мира и друг от друга, в разделившей их стене безразличия. Но в таком случае искусство лишается активной позиции, складывает оружие и, в известном смысле, усугубляет кризисное состояние общества.

Повторю: в английском фильме «Кес», увенчанном «Хрустальным глобусом» фестиваля, и во внеконкурсной французской картине «Элиза, или Настоящая жизнь», и в перуанской ленте «Зеленая стена» мы обнаруживаем иную тенденцию: художники остро и гневно реагируют на социальную действительность, ставят ее проблемы конфликтно, призывают к их разрешению.

То, что карлововарский экран отразил состояние западного кинематографа, является бесспорным достижением фестиваля. Объективная картина кинематографического процесса, выявление в нем существенных проблем времени — в этом заинтересован всякий ответственный киносмотр, не преследующий рекламных и коммерческих целей.

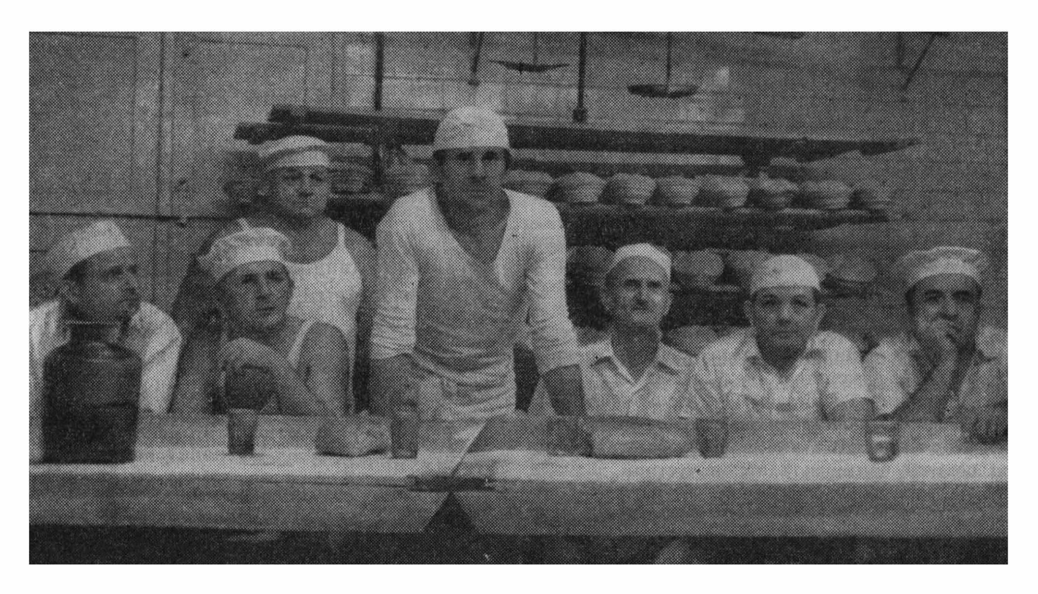
Переходя от западных фильмов к разговору о картинах социалистических стран, я хочу подчеркнуть, что само это разделение не носит условного характера. Это реальное средостение. Это явственный рубеж, за которым открываются иные горизонты, иные герои и иной взгляд художника на человека. Сам фестиваль провел здесь резкую черту.

Фильм из любой страны на международном киносмотре непременно воспринимаешь в сопоставлении с другими картинами, другой реальностью, в сложном взаимодействии идей и проблем времени, убеждений самых различных художников. Многие вопросы, поставленные западными картинами, не получившие в них ответа, становятся ясными, разрешимыми на новых рубежах жизни. Отсюда структура разговора: от вопросов — к ответам, от отрицания — к утверждению, от тупиков — к дорогам.

II. Разница в человеческую жизнь

Дебют Анджея Кондратюка

Если идти именно по пути сопоставлений, то первое, что бросается в глаза в польской картине «Скважина» — это качественно иное духовное состояние героя, иные точки отсчета радостей, тревог, всей целесообразности жизни.



«Скважина» (Польша)

Молодой геолог Анджей (вместе с небольшой партией отыскивающий нефть на юге Польши) — сверстник и полуночного ковбоя, и угрюмых персонажей «Катцельмахера», и героев финской и шведской лент. Тем интереснее сравнение. Тем поразительнее контраст.

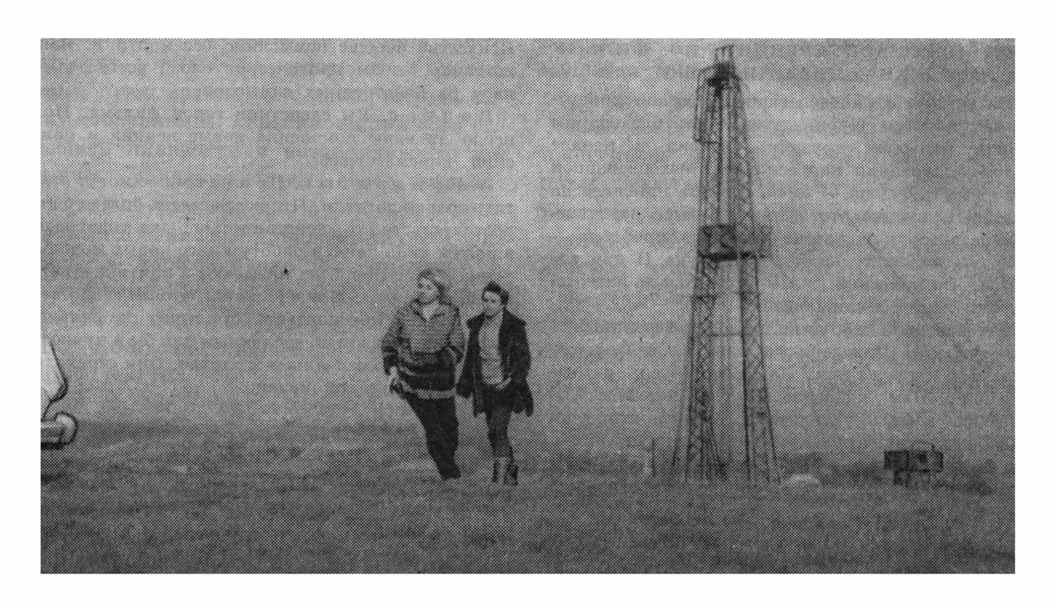
Он возникает буквально в каждом кадре, пронизывает все существование киногероя. Поэтому нужно начинать с самых простых и естественных для нас вещей.

Интересно жить. Испытывать радости и невзгоды. Интересно преодолевать трудности, добиваться цели, шагать своей дорогой.

— Ну и что? — скажет читатель.— Это все? Да, все самое главное, если вспомнить героев западных лент. Парень из «Янки», увиденный нами на работе в автомастерской, с ненавистью глядит на своего мастера. Кажется, он способен на месте убить его гаечным ключом. Почему? Он ненавидит работу, не видит в ней ни малейшего смысла. Молодые люди из «Катцельмахера», переносящие свои чресла из кровати к пивной и обратно, ни словом не поминают о какой-либо иной своей деятельности. Отбывают ли они где-нибудь «трудовую повинность» или нападают на людей из темных подворотен, грабят ли магазины или дремлют за их прилавками? Неизвестно, неважно. Жизнь уже сляпана окончательно, раз и навсегда.

А этот, Анджей, думает, ищет, добивается, мыкается в газике по проселочным дорогам, месит сапожищами грязь, спит, где придется, ест, что попадется под руку, на короткие часы вырывается, чтобы встретиться с любимой, днюет и ночует у треклятой буровой вышки, никак не желающей выдать нефть, ругается с начальством, наживает будущие инфаркты, в сердцах поджигает старенькую ни в чем не повинную ветряную мельницу, извлекает, в конце концов, из-под земли слабенький фонтанчик нефти — и счастлив. Счастлив всей этой дорогой, которая привела его к первому делу собственных рук, к первой нефти, вырвавшейся из пробитой им в земле скважины.

Впрочем, для нас (вне сопоставления) все рассказанное и не выглядит удивитель-



«Скважина» (Польша)

ным. Это естественная норма духовного состояния киногероя. Это правда, хроника жизни множества реальных людей. Не случайно многие кадры «Скважины» выглядят столь же документальными, как и кадры «Янки» или «Братьев».

Нас в «Скважине», первой полнометражной картине Анджея Кондратюка, привлекает другое. То, что режиссер глубоко исследовал внутренний мир положительного героя. Он ушел от формального производственного сюжета, преобразовал его, изъял из картины многие расхожие перипетии, локализовал производственный фон. Он как бы опрокинул весь рассказ в духовный, внутренний, психологический мир героя, найдя ему на экране самобытное образное выражение. Параллельно с Анджеем он пробил собственную скважину в традиционной «производственной теме» — тогда-то, задолго до появления нефти, на экране забил иной фонтан, более ценный для искусства. Мы окунулись в духовный мир молодого современника, почувствовали внутреннее обоснование его жизни. Тяготеющая к романтической символике, сплавленной неожиданно, приметно с будничностью, польская картина и в самом названии, в своем центральном образе содержит символ. Скважина, пробитая в земле,— это отрицание звонкой и пустой фразы, это утверждение конкретных дел, активной созидательной энергии человека.

Все это дано в «Скважине» не как априорная истина.

К этому самостоятельно, подчас трудно пробивается Анджей. Именно личному поиску героя подчинена идея фильма «Скважина».

«Если говорить о фильмах из современной жизни, о социалистическом киноискусстве,— писала «Руде право»,— то «Скважина» — картина конкретная и современная. Она дает однозначный ответ на вопрос: как достичь поставленной в жизни цели».

Фильм Анджея Кондратюка, показанный во второй день фестиваля, по сути, и завязал на экране тему, которую продолжили и развили фильмы социалистических стран.

НА ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИИ ПО ФИЛЬМУ «СКВАЖИНА» (ПОЛЬША)

На встрече с киноделегацией Польши присутствуют десятки журналистов. «Мы благодарны нашим польским друзьям,— заявил в начале пресс-конференции корреспондент чехословацкой «Творбы» В. Ремеш,— за то, что они привезли на фестиваль именно этот фильм. Сейчас перед чехословацким кино стоит большая проблема — показать положительного героя труда. И нам кажется, что польский фильм находится на интереснейшем направлении поисков»

Вот основной ход этой пресс-конференции.

Вопрос. Показана ли картина в Польше?

А. Кондратюк. Да. Были очень разные отклики. Нам показалось, что положительно отнеслась к фильму молодежь. А два критика поставили картине оценку «4» (у нас это «2».— *А. З.*).

Вопрос. Как бы вы определили основную проблему фильма?

А. Кондратюк. «Человек и машина», «человек и природа»— на мой взгляд, это не самые интересные аспекты в искусстве. Меня больше всего интересуют психологические и социальные проблемы вокруг человеческой деятельности любого рода.

Наш фильм рассказывает не только о труде, но и о целесообразной деятельности человека в более широком смысле, о нашей психике, о политических проблемах. В «Скважине» есть и критические и сатирические моменты, но мне кажется, что именно голос положительного героя является самым важным и определяющим в картине.

Вопрос. «Скважина»— фильм символов, весь его образный ряд строится на символике, заставляющей неожиданно вспомнить «Дон-Кихота». Не является ли «антидонкихотство» определенной темой картины?

А. Кондратюк. В фильме есть кажущееся противоречие. Герой не любит символы, а сама картина ссылается на символику. Я думаю, что одно не исключает другого. Используя символы, фильм может более интересно рассказать о времени.

О поколении, к которому принадлежит герой «Скважины», мало говорилось на экране. О тех, кому сегодня 30—40 лет. Эти люди воспитаны при социализме, они полностью приняли его тезисы и лозунги и не ведали сомнений. Но им присущи определенные комплексы людей, не участвовавших в войне, не познавших ее опыта. Они порой болезненно ощущают, что в чем-то бедны или, быть может, наивны. Эти внутренние сомнения и преодолевает герой «Скважины».

Если же говорить о цели, которую мы ставили перед собой, я бы определил ее так: приблизить зрителя к положительному герою, к той правде, которую мы считаем для себя самой близкой.

Мы не противопоставляли в нашей картине утверждение критике отрицательных явлений. Искусство вообще немыслимо без критики. Важно лишь, чтобы критическое слово всегда вытекало из благородных замыслов.

Вопрос. Вы сверстник героя фильма. Принесло ли ваше поколение новые веяния в польский кинематограф?

А. Кондратюк. На этот вопрос могут ответить только зрители. Что же касается более общих обстоятельств, то, действительно, два года назад в нашем кино начали работу много новых молодых режиссеров. Порой их называют в критике «третьим поколением». И мне кажется, что им свойственно желание преодолевать привычку к фильмам несколько условным, сделанным как бы в кулисах, так или иначе связанным с ателье. Они стремятся выйти к подлинной жизни.

Вокруг нашего фильма

Советский конкурсный фильм был показан в самой середине фестиваля. Но прямую перекличку польской «Скважины» с нашим фильмом «У озера» не заслонила вереница прошедших за это время картин. Да, киноленты режиссеров совершенно разных поколений, дебютанта и зрелого, опытнейшего мастера, роднились в главном: в едином взгляде на героя, на перспективу жизни, на духовные и творческие возможности человека. Названия фильмов, словно подгадав, отразили и разность их измерений. «Скважина» врубалась в толщу жизненных пластов на локальном участке. Фильм «У озера» отражал широту исследования современности.

После нашей премьеры мне сказал один знакомый чешский журналист: «Помнишь, как в самом начале открылся пейзаж Байкала и поплыл корабль, оставляя за собой широченный след на все озеро. Так, мне показалось, и сам фильм Герасимова прошел по фестивальному экрану».

Я согласен с этим. Безусловно, масштаб, самый охват событий заметно выделил «У озера» среди других фестивальных картин. И вместе с тем приятно, что герасимовский фильм не оказался этаким позолоченным монументом, внушающим лишь безмолвное почтение. Нет, в кулуарах фестиваля вокруг «У озера» сразу же возникли завихрения споров, диаметрально противоположных оценок. Они напомнили те дискуссии, что прошли и в зрительских ау-

диториях нашей страны. Та же заинтересованность, горячность, ярость в отстаивании точек зрения. Это закономерно, потому что фильм С. Герасимова при всей его внешней плавности и неторопливости полемичен буквально во всех своих звеньях.

Читатель уже мог познакомиться с суждениями Джеймса Олдриджа и Андре Торндайка об этой картине (см. интервью с участниками Карлововарского фестиваля — «Искусство кино», № 11).

Вот что писали о нашей картине чехословацкие газеты:

«Это фильм о человеческом чувстве ответственности, о подходе к жизни, о взаимоотношениях между отдельными людьми и о внутренних взаимоотношениях в коллективе. Это социалистический фильм о людях, живущих при социализме. Автору и остальным создателям картины удалось справиться с нелегкой задачей. Отлично построены образы. Режиссер проявил искусство в работе с актерами. В фильме много замечательных сцен» («Руде право»).

«Центральное место в фильме занимает вопрос взаимоотношений между человеком и природой. Однако Герасимов не ограничивается именно этой проблемой, драматизм которой придает столкновение современной цивилизации и девственной природы. Режиссера интересует также вопрос воспитания нового человека, вопрос формирования его характера. Герасимов стремится понять взаимоотношения между двумя поколениями... Таким образом, фильм представляет собой философскую дискуссию, в которой драматический элемент скрыт в подтексте, эпические элементы приглушены, что налагает повышенные требования на восприимчивость зрителя» («Лидова Демокрацие»).

«В своем фильме Герасимов стремится дать некий мощный синтез жизни, и потому в картине сливаются воедино такие сложные проблемы, как, например, воспитание молодого человека, как его борьба с самим собой, как взаимоотношения двух поколений, как взаимоотношения между человеком и природой, которые волнуют автора, ищущего в своих произведениях человека шестидесятых годов» («Земедельске новины»).

«Образ Лены, необыкновенно чутко воплощенный Наталией Белохвостиковой, навсегда останется в памяти каждого зрителя, как один из самых чистых и глубоких женских образов в современном киноискусстве» («Свободне слово»).

Не буду сколько-нибудь подробно касаться картины (в одном из ближайших номеров журнала ей будет посвящена специальная статья). В нашем нынешнем разговоре важна иная грань — грань сопоставления «У озера» с другими фестивальными фильмами.

Главный объект большинства картин — молодой герой. Что же, пожалуй, именно образом Лены Барминой фильм «У озера» решительно полемизирует с «Янки», «Братьями», «Катцельмахером».

Отличается ли она от героев этих лент? Разумеется! Это разница величиной в человеческую личность. И столь же разны в таком сравнении сами художники, их отношение к изображаемой жизни, цель их творчества.

Мы беседовали об этом с Наташей Белохвостиковой.

— Понимаете, — говорила мне она, — разница вовсе не в том, что тем героям трудно живется, а моей Лене легко. У дочери Бармина по-своему трудная, неприютная юность, хотя люди вокруг нее, особенно отец, конечно, сильнее и крепче, чем в шведской или финской картинах. Сами требования к жизни у нее намного выше, чем у тех героев. Выше, чем и у многих людей, которые окружают ее. В чем-то она суровее, непреклоннее.

Знаете, Сергей Аполлинарьевич сказал мне в начале съемок: «У Лены может быть эта морщина», — и Наташа провела рукой по резкой морщинке на лбу. — У меня-то ее не было. Позже появилась.

Вы думаете, Лена не знает, что такое одиночество? Знает, конечно. Только и одиночество у нее совсем иное, чем, скажем, у шведской героини. Вы заметьте,

она в своей жизни идет очень самостоятельной дорогой. Все у нее зависит от внутренних убеждений, от натуры. В тех фильмах этого нет. У финской героини в «Братьях», у Ингер в «Янки» (мне очень понравилось, как ее сыграла актриса) все идет от внешних обстоятельств, от быта, от навязанных условий.

— Что же все-таки отличает Лену от них?

— Все. Личность, убеждения, жизненная цель, мораль, духовный мир... да вы сами великолепно знаете.

НА ПРЕСС-КОНФЕРЕНЦИИ ПО ФИЛЬМУ «У ОЗЕРА»

Очевидно, у журналистов были заранее подготовлены многие вопросы. Во время их полуторачасовой встречи с советской киноделегацией не возникало пауз, ведущему пресс-конференцию Л. Томану, начальнику репертуарного отдела студии «Баррандов», не приходилось подбадривать и оживлять дискуссию, и постановщик фильма «У озера» Сергей Герасимов работал с полной нагрузкой.

Нас, советских журналистов, особенно интересовала направленность вопросов, драматургия разговора с авторами «У озера». Попробую передать ее в живой последовательности.

Вопрос. Хотя одна из частей картины называется «Отец», не совсем ясно, что испытывает Бармин, в общем-то потерпевший поражение? Как связано со смыслом фильма это четкое разделение: «Отец» и «Дочь»?

С. Герасимов. Меня не раз спрашивали, правомерно ли деление фильма на такие части. Думаю, что здесь ясно выражена мысль о связи поколений, а не об их противопоставлении. Борьба Бармина в самой жизни не может закончиться прямолинейной победой. И дочь как бы принимает эстафету, продолжая отстаивать дело отца. Эту перекличку я считаю принципиально важной. Если мы будем исходить из противопоставления героев, то ничего не выиграем, но можем все проиграть.

Мне хотелось сказать фильмом и о том, что неправомерно деление интересов человека на «личные» и «общественные». Все в нашей жизни «личное», и в этом слиянии двух начал мне больше всего хотелось сблизиться с реальностью, показать, как социальное проникает в самые интимные стороны жизни.

Вопрос. Как вы нашли сюжет фильма «У озера»?

С. Герасимов. Эта вещь родилась от целого ряда размышлений, разговоров, действительных встреч. Так исподволь перешла на бумагу и попросилась на экран. С некоторых пор в драматургии меня мало интересуют кабинетные конструкции. Документация характера — вот что меня привлекает. Увиденные в реальности люди, показанные в привычной для них, вполне конкретной среде,— объект для искусства необычайно привлекательный. Одной из важнейших задач кино мне видится его деловое участие в строительстве нового мира. Меня волнует драматургия жизни. Это отнюдь не дедраматизация, потому что ничего более острого и драматичного, чем жизнь, каноническая драматургия не изобрела.

Сама жизнь подсказала мне и сюжет фильма «У озера». У каждого из киногероев есть свои прототипы. У Бармина, у его дочери. Первыми нашими зрителями были рабочие целлюлозно-бумажного комбината. И они как бы поставили на этом фильме утвердительный гриф. Все, как показано, так и есть. Завод ведет немыслимую борьбу за абсолютную очистку. Там есть и свой Черных, только настоящая его фамилия Черепанов. В одну из наших первых встреч, пристально глядя мне в глаза, он сказал: «Я надеюсь, что вы изобразили меня не полным идиотом?» Я молча отдал ему сценарий. Естественно, роль, которую сыграл в фильме Шукшин, не буквально списана с Черепанова.

Вопрос. Мне очень понравилось исполнение главной женской роли. Но почему Лена не борется за свою любовь?

С. Герасимов. Думая о Лене, мы рассматривали два возможных конца кинокартины. Многие, наверное, решили бы финал более агрессивно. Но вопрос силы и слабости нигде не стоит так остро, как в любви. Если следовать современному кинематографу, надо было бы закончить фильм так: Лена утверждает свое право на любовь и счастье, разбивает семью Черных. Может быть, поэтому я и сделал все наоборот. Мне кажется, сила не в том, чтобы нанести удар, а в том, чтобы удержаться. Даже в большой политике желание нанести удар во имя справедливой цели уступает более разумной силе — удержаться.

Вопрос. Тема картины «человек и природа». Отчего же фильм не снят в цвете?

С. Герасимов. Пробы фильма и делались в цвете. Но когда мы их посмотрели, то с ужасом увидели не Байкал, а Крым. Феноменальное искажение цветовых пропорций пока что сопутствует всему кинематографу. Нам пришлось произвести массу переоценок, в результате появился черно-белый фильм.

Вопрос. Я с огромным интересом слежу за творчеством Сергея Герасимова. И в связи с его последними фильмами у меня возникает вопрос: не находится ли мастерство художника, философский уровень его картин в противоречии с метражом и композиционной затянутостью фильмов?

С. Герасимов. Вопрос попал мне в самое сердце. И я должен отвечать на него со всей искренностью. Вчера на просмотре фильма я заметил: если для части зала все было интересно, то, оче-

видно, многим то же самое показалось длинным и скучноватым. И все-таки я не могу отступить от своей позиции. Мне всегда казалось, что кинематограф умнее, чем мы представляем. И избирая форму, объем фильма, я исхожу из того, что хочу зрителю сказать именно то, что я точно знаю и хочу сказать... Один поднимается и уходит, но я вдвойне ценю того, кто остается в зале.

Вопрос. Я считаю, что жизнь принадлежит нормальным людям. Таковы и герои фильма «У озера». Хотелось бы узнать, какую пропорцию в советском кинематографе составляют фильмы, посвященные жизни и моральным проблемам вот таких, обыкновенных людей?

А. В. Романов, руководитель советской киноделегации. Это очень интересный вопрос, потому что это вопрос мировоззрения, нравственного идеала в киноискусстве.

У нас в стране фильмы ежедневно смотрят 14 миллионов зрителей. Что они уносят с собой из кинотеатров? Становятся ли люди духовно богаче, морально чище от соприкосновения с киноискусством? Или, быть может, мы сообщили им такие нравственные черты, которые унижают человека? Этот вопрос решает каждый художник в своем произведении.

Вопрос. Внесли ли Карловы Вары прогресс в развитие советско-чехословацких связей.

А. В. Романов. Я считаю, что в прежние годы наше сотрудничество было в высшей степени тесным. В 1968—1969 годах оно сократилось. Прежние руководители чехословацкого кино и мы исповедовали разные принципы. Нас это огорчало и тревожило. Теперь эти мрачные времена позади. В настоящее время вновь открылись широкие преспективы для совместного сотрудничества советских кинематографистов и наших чехословацких друзей. На фестивале мы не вели деловых переговоров по этим вопросам. Они состоялись раньше. Решено, что в содружестве со словацкими киномастерами мы снимем совместный фильм о борьбе словацких и белорусских партизан. Очень хотелось бы осуществить в ближайшее время совместный фильм и с чешской киностудией «Баррандов». Нам кажется, что существуют также хорошие возможности для сотрудничества кинодокументалистов СССР и Чехословакии.

Кровавая сказка

Я познакомился с Зорицей, светловолосой девятилетней девочкой из сербского села под Крагуевацом. Она сыграла главную детскую роль в конкурсной югославской картине «Кровавая сказка».

— Как же ты Зорица стала актрисой?

— Однажды пропустила школу. Пасла овец в поле. Там меня и увидел режиссер.

Наверное, Тори Янкович узнал в Зорице одну из тех сербских девочек, вместе с которыми в 41-м он, сам тогда семилетний мальчишка, видел кровавую бойню, которую устроили фашисты в Крагуеваце. После нападения партизан на местный гарнизон немцы решили за каждого убитого солдата казнить сто человек гражданского населения. 7000 убитых — цена этой мести.

«Кровавая сказка» — первая режиссерская работа Янковича, известного югославского актера. Фильм как бы разделяется на два пласта. В одном — чисто детский, приключенческий сюжет: здесь ребятишки, уличные чистильщики сапог, помогают партизанам, под пулями таскают для семей уголь из немецких эшелонов и даже крадут транспортируемый в Германию гроб с фашистским генералом. В другом — происходит кровавая сага, расстрел гитлеровцами жителей Крагуеваца.



«Кровавая сказка» (Югославия)



«Кровавая сказка» (Югославия)

Это три аккуратных барака, до отказа забитых людьми. Но когда открываются ворота и раздается приказ: «Выходить!», толпа в бараке начинает сжиматься, съеживаться, как одно живое существо.

Людей выгоняют на свет божий. Как от отары, отбивают часть толпы. Обвязывают ее белым канатом. Приказывают бежать. И люди бегут. По зеленому хлебному полю бежит толпа, куча, связка людей, перехваченных одним канатом. А потом — автоматные очереди, начинает подламываться толпа, слабеет канат, из которого выпадают убитые.

Тогда новая связка людей начинает свой последний бег.

Странный, невиданный никогда образ бедствия! Образ человеческой униженности.

«Меня бесконечно потрясают бойня, садизм, террор и избиение человечества в нашем столетии. Безотносительно, касается ли дело минувших лет, сегодняшнего Вьетнама или другой страны, где идет война,— говорил режиссер Янкович.— Так что тема эта, действительно, актуальная, к сожалению. Я ношу ее в себе уже очень давно, собственно, с самого детства».

...Рассказ о минувшей войне, осмысление многих ее современных аспектов — заметная и значительная тема фестивальной кинопанорамы. Нет, я не согласен с умной и обаятельной актрисой Мари-Жозе Нат, которая придерживается другого мнения. Мы разговаривали с ней после просмотра венгерской картины «Лицо». Парижанка, волнуясь, отставив в сторону чашку кофе, говорила: «Нет-нет! Фильмы о войне не отражают современных тенденций в киноискусстве. Люди устали от войн, от напоминаний о них. Отцы рассказали детям все, что могли рассказать, и — довольно!»

Довольно ли на самом деле?

Нет, не только в темном колодце прошлого расстреливают «связку» бегущих людей. Небо над ними совсем синее, хлеб еще только поспевает. Каждый серьезный «военный фильм» дает глубокий промер и сегодняшних качеств и возможностей человечества.

Вот два фильма. Румынский «Замок обреченных» и итальянский «С нами бог».

И тут, и там — май 1945 года. Последние дни войны.

В «Замке обреченных» румынская часть, взаимодействуя с Красной Армией, ведет бои на территории Чехословакии. Перед наступающими оказывается обороняемый фашистами замок. Там вместе с гарнизоном — заложники, мирные люди из ближних сел. Замок нельзя обстреливать, нельзя взрывать. И покуда из цитадели войны разносятся по радио истеричные, бессмысленные призывы фашистского генерала-фанатика сражаться до последнего патрона, покуда бойницы крепости прикрывают тела женщин и стариков, один за другим гибнут румынские парни из специального ударного отряда, которому поручено захватить замок, избежав неоправданных жертв. Гибнут на самом пороге мирной жизни, потому что не могут пройти через него, преступив мораль, совесть и долг человека в солдатской форме.

В фильме «С нами бог» мы попадаем в лагерь немецких пленных, которым командует канадская военная администрация. Мне никогда не приходилось видеть на экране этот многозначительный парадокс второй мировой войны: в мрачных бараках, обнесенных рядами колючей проволоки, сидят те, кто хотел придать всей Европе подобный «архитектурный» и «житейский» облик. Мне никогда не приходилось видеть и другой многозначительный парадокс, ставший сюжетом этой картины. Пленные гитлеровцы узнают, что в лагере находятся два немецких дезертира, работающих на кухне канадского отряда. И «военно-полевой суд» разбитых вояк приговаривает «изменников» к смертной казни. Кажется, ничто не может позволить свершиться этому жестокому фанфаронскому приговору. Но в лагере вспыхивает мятеж пленных. Прибывший сюда канадский генерал советует коменданту не подвергать испытанию чувство воинского долга, свойственного всем солдатам и необходимого в будущем. И происходит чудовищное. Канадцы раздают немцам из вновь организованной «зондеркоманды» ружья и в молчаливом эскорте наблюдают за исполнением приговора. Это происходит 13 мая 1945 года, на пятый день после заключения мира. Этот случай не вымышлен кинематографистами, он имел место в реальности.

Кажется, что на этом позорном плацу, исправно выполняя все артикулы, солдаты разбитой фашистской Германии, как эстафету, передают отстрелянные ружья в руки новых солдат, призванных поддерживать слепое «чувство военного долга». Тысячу раз прав режиссер Андре Торндайк, участник второй мировой войны, сказавший мне: «В фильме «С нами бог» с огромной художественной силой раскрыто отвратительное лицо офицеров-профессионалов из империалистических армий. Здесь прочерчена прямая преемственная связь между военщиной немецкого нацизма и сегодняшнего агрессивного блока НАТО».

Нет, «военные фильмы» это не арсенал прошлого. Обе картины, о которых я сейчас рассказывал, сняты на военном материале, сняты талантливо. Но они показывают совершенно разную реальность войны. Дают разную проекцию в современность.

Я не буду вновь формулировать идейную концепцию социалистических художников, рассказывающих о минувшей войне и об опасности фашизма. Она общеизвестна. На Карлововарском фестивале она была еще раз обоснована не только новыми картинами, но и фильмами ретроспективы «Киноискусство в борьбе против войны и фашизма», такими, как «Радуга», «Судьба человека», «Иваново детство» (СССР), «Освенцим» (Польша), «Звезды» (ГДР — Болгария), «Господин учитель Ганнибал» (Венгрия), «Немая баррикада», «Капитан Дабач» (ЧССР).

Хочу сказать о другом. Рассказывая о войне, художник не перестраивается круто, исходный взгляд его на человека в главной своей сути остается неизменным. Мне было бы очень интересно узнать, к каким выводам пришли бы режиссеры фильмов «Янки» или «Катцельмахер», обратившись к опыту военных лет? В чем увидели бы







«Черные ангелы» (Болгария)

они, исследуя гораздо более суровый и жестокий материал, человеческие и нравственные величины, бесследно исчезнувшие для них на современном горизонте?

«Кровавая сказка», «Замок осужденных», болгарский фильм «Черные ангелы», рассказывая о войне, утверждают все то же положительное начало в человеке. В них существует, ясно прочитывается тождество идеала художника и героя.

Фильм «Черные ангелы», поставленный режиссером Выло Радевым, снят в романтической манере. Он, казалось бы, весь построен на экспрессии борьбы, опасности, постоянного риска. Это составляет экранную жизнь молодых борцов из подпольной антифашистской организации. Быть может, героев фильма стоило бы упрекнуть за то, что лишь индивидуальный террор стал методом их борьбы, быть может, и авторам фильма следовало бы заметить, что они не дали четкой оценки этому обстоятельству. (Кстати, об этих просчетах «Черных ангелов» и говорилось в ряде статей, опубликованных на страницах болгарских газет и журналов...) Но сейчас в нашем разговоре важно другое.

Молодые люди, борющиеся и бесстрашно идущие на смерть в «Черных ангелах», движимы высоким чувством любви к родине, ненависти к ее захватчикам. Эти начала слагают духовную суть героев. И не придет на ум, что когда замолкнут выстрелы и наступит мирная жизнь, душевный их подъем сменится равнодушием, прозябанием, угасанием личности. Нет, не такой отсчет нужно вести от их судеб.

Например, от судьбы Искры (В. Гиндева). Это один из наиболее интересных образов фильма. Девушка с одухотворенным лицом, с большими темными глазами (чем-то напоминающая нашу экранную Улю Громову), она менее других освоилась с работой в отряде подпольщиков, требующей хладнокровия, жесткости характера. Даже во враге, в которого приказано стрелять и который заслуживает пули, она не может, хотя бы на мгновение, не ощутить человека. Убив начальника софийской полиции, она следит на площади за траурной процессией, ее взгляд не может оторваться от лица дочери убитого, она потрясена тем, что даже справедливое возмездие порождает человеческое горе. Слабость? Непригодность к работе подпольщика-террориста? Да. Девушка и погибнет во время следующего покушения, вновь в какие-то доли секунды растерявшись, проявив человеческую слабость. Но искусство исследует не только профессиональные качества борца. И для авторов фильма Искра такой же близкий им, значительный человек, что и остальные герои фильма.

...Мне вспомнилось, как, продолжая наш разговор, Мари-Жозе Нат сказала: «Если бы движение Сопротивления происходило в наши дни, нужно было бы сделать поправку на новые качества современной моло-

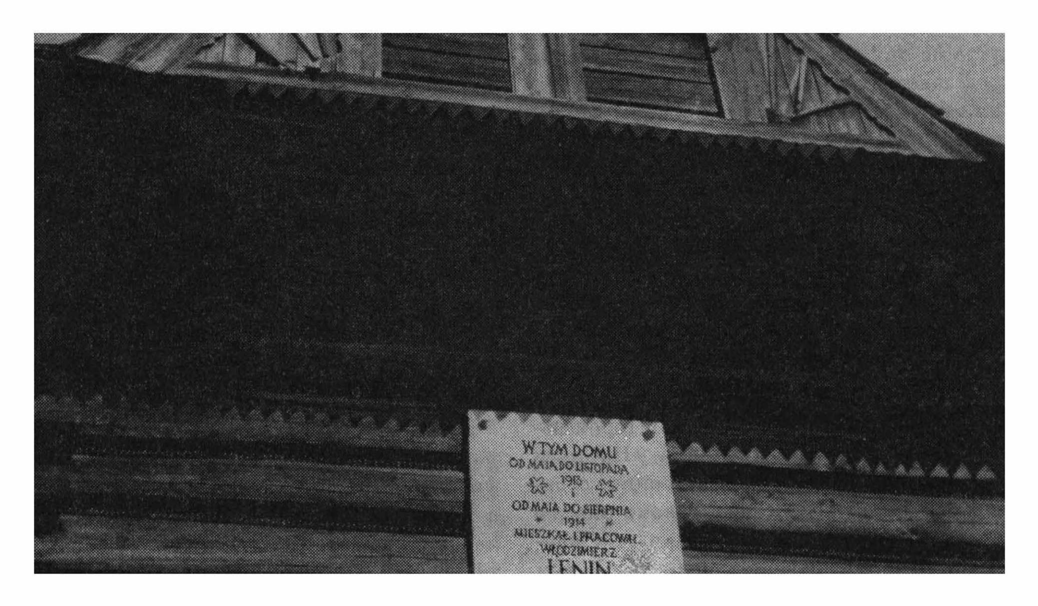
дежи». Да, разумеется. Но какую поправку? Мне трудно и, пожалуй, страшновато представить себе в условиях Сопротивления, в условиях минувшей войны современных персонажей многих западных лент. Напротив, случись такое, я бы твердо знал, как поведут себя на полях сражения, какую правду будут отстаивать герои «Скважины» или «У озера», живущие в наши дни. Духовные, нравственные качества героев здесь можно проследить в глубоком временном срезе. Они меняются, но не деформируются уродливо, не подвергаются эррозии времени...

Вот почему нам столь близки и герои историко-революционного фильма «На пути к Ленину». Увиденные на дистанции, отдаленные от нас целым полувеком, они не воспринимаются «реставрированными» персонажами исторической киноленты. В чем секрет непосредственного живого их контакта с современным зрителем? Я думаю, не только в том, что авторам фильма удалось очень достоверно воссоздать атмосферу времени. «Актуальный центр тяжести фильма «На пути к Ленину» и лежит, главным образом, в человеческих отношениях,— говорит режиссер Гюнтер Райш.— Для меня самым важным было решение Виктора, Мартина и других молодых людей создать новое общество, найти свой собственный путь и внести личный вклад в развитие этого общества. Чем реалистичнее изображаются проблемы того времени, тем лучше могут быть поняты и проблемы сегодняшнего дня».

Духовная, идейная общность героев разных поколений зримо воплотилась в фильмах социалистических стран на Карловарском экране. Самый временной размах этой панорамы свидетельствует об устойчивости и реальности жизненных величин, к которым обращаются художники. О глубокой качественной разнице, которую



«На пути к Ленину» (ГДР — СССР)



«Письма из Поронина» (Польша)

обнаруживает искусство двух миров. Эта реальность иных начал, иных убеждений, иной человеческой наполненности, реальность не декларативная, не лозунговая, а человеческая, художественная, заключенная в земную плоть, в экранные образы — самое сильное, самое удивительное противостояние, которое рождает кинематограф социалистических стран, обращенный лицом к западному экрану.

III. Мы в гостях у друзей

...Я перелистал рукопись. Критический разбор вытесняет репортаж. Видимо, в анализ картин, в их логическое сцепление не вмонтируешь впечатления от множества карлововарских встреч, увлекательную динамику газетных репортажей: «Фестиваль стартует», «Фильмы, фильмы, фильмы...» и, наконец, «На финишной прямой».

(Для читателей, например, безвозвратно потерян рассказ о неожиданно веселом представлении английской делегации перед премьерой «Кес». Молодые авторы фильма и их почтенный руководитель провели торжественную часть с подлинно английским юмором. Более того, во время речей коллег сценарист вдруг уселся на краю сцены и задумался о чем-то, рассеянно поблескивая в зал очками. Серьезность фильма и пресс-конференции, которую наутро провели англичане, составили контраст этой эксцентричности и доказали лишний раз, что не строгое соблюдение фестивального ритуала приносит победу.)

Что же, в журнальной статье чем-то приходится жертвовать.

Но пока в моем рассказе не появились слова «фестиваль подошел к концу», пока я не вручил участникам фестивальные награды, хочу поделиться с читателями впечатлениями от встреч, которые оказались самыми запоминающимися для нас.

Это встречи с чехословацкими друзьями.

Большой день кинофестиваля

Еще накануне мы узнали, что в воскресенье, 19 июля, Карлововарский кинофестиваль посетит Президент ЧССР генерал армии Людвик Свобода.

Газеты, журнал XVII Международного Карлововарского фестиваля подробно прокомментировали этот визит.

Цитирую по чехословацкой прессе.

«Уже перед десятью часами все пространство от фестивального кинотеатра до Городского Национального комитета было заполнено народом. В 10 часов машина подъехала к ГНК, где Президента встретили пионеры с цветами. 'Первые рукопожатия.

Дорогих гостей приветствовал председатель ГНК Й. Коцоурек, который упомянул о традиции Карлововарских фестивалей, выраженной в их лозунге. Президенту были представлены руководящие работники Чехословацкого фильма во главе с его Генеральным директором Иржи Пуршем.

В краткой беседе Президент говорил о своем теплом отношении не только к кино, но и к искусству вообще, о том, что он рад возможности увидеть фестивальные фильмы. Затем Президент и сопровождающие его лица проследовали к «Гранд-Отелю Москва». По дороге дорогого гостя горячо приветствовали собравшиеся жители города и отдыхающие. В гостинице «Москва» товарищ Свобода беседовал с руководящими работниками фестиваля. Президент высказал мнение, что киноискусству Чехословакии есть что сказать не только отечественным, но и зарубежным зрителям. Доктор И. Пурш информировал Президента о планах чехословацких кинематографистов.

Президент обещал при первой возможности побывать на киностудии «Баррандов».

В беседе с режиссерами, работниками репертуарного отдела и артистами Президент выразил свое удовлетворение по поводу фестиваля, а также по поводу того, что чехословацкая кинематография больше думает о зрителях и ищет новые пути.

Людвик Свобода говорил также о своих встречах с простыми людьми и высказал пожелание, чтобы художники кино в своих произведениях обращали больше внимания на живые актуальные сюжеты современности. Кино должно считаться со зрителями, которым оно предоставляет развлечение и вдохновляющие темы для размышлений.

На торжественном обеде, произнося тост, Президент заявил, что он верит в силу и действие киноискусства, а также в то, что нынешний XVII кинофестиваль в Карловых Варах осуществит свою большую гуманную миссию, свою задачу способствовать укреплению благородных стремлений человечества к достижению лучшего будущего всего мира».

...В середине дня, перед фестивальным просмотром Президент ЧССР Людвик Свобода встретился с советской киноделегацией.

Для каждого из нас это, конечно, незабываемые впечатления. Мы сознаем, что нам была оказана высокая честь, что, встретившись с советскими кинематографистами, Президент ЧССР вновь выразил самые дружеские чувства к нашей стране. В теплой беседе, которая шла на русском языке, товарищ Свобода говорил не только о роли киноискусства и Карлововарском фестивале. Он говорил о нерушимой дружбе наших народов, вспоминал эпизоды совместной борьбы с фашизмом.

Сразу же после встречи с советской киноделегацией Президент ЧССР присутствовал на премьере фильма «Посол Советского Союза».

Мы, конечно, тоже были в зале, и я могу свидетельствовать, что кульминационными моментами этого просмотра стали эпизоды военной кинохроники.

Кадры, показавшие армии завоевателя на площадях европейских столиц.

Кадры, показавшие советских воинов на улицах освобожденных городов. На площадях и проспектах Праги 45-го года. Они вызывали в зале подлинное волнение, слезы. В них запечатлен самый высокий момент дружбы наших народов, ее непреходящей ценности, непререкаемой правды. В Чехословакии 70-го года, отмечающей двадцатипятилетие победы над фашизмом,

эти кадры смотрятся с особенным вниманием. Они о многом говорят сегодня и молодежи, двадцатилетним, для кого война — это история, которую стоит хорошо знать.

Чехословацкое кино. Вчера, сегодня и завтра

В дни фестиваля, на творческих встречах и пресс-конференциях, в многочисленных беседах с советскими кинематографистами чешские и словацкие друзья рассказали о творческих перспективах своих национальных киностудий. Это был откровенный разговор, аналитичный, не избегающий острых углов и заключающий в себе твердую уверенность в успешном развитии чехословацкого кинематографа.

Рассказывает Людвик Томан, начальник репертуарного отдела киностудии «Баррандов»:

— Характерной особенностью последних лет было забвение многими авторами того обстоятельства, что киноискусство должно реагировать в первую очередь на проблемы, которые были бы интересны зрителю. Но у нас случались попытки представить дело так, будто бы киноискусство способно жить само по себе, что совершенно неважно, будут или не будут фильмы поняты зрителями. При этом забывали о главной общественной задаче кино, порой толковали ее, грубо искажая. В результате выпускались фильмы получавшие высокую оценку ряда критиков, однако посещаемость была весьма низкой.

Новое руководство киностудии «Баррандов» сочло своим долгом пересмотреть с этой точки зрения производственный план текущего года. Главная задача, которую мы поставили перед собой,— выпускать фильмы, способные вернуть чешскому киноискусству доверие отечественных и зарубежных зрителей.

В будущем году Коммунистическая партия Чехословакии отмечает свое пятидесятилетие. Мы хотели бы приурочить к этому событию выпуск значительных, актуальных картин.

Определенный положительный сдвиг уже несомненен. Его можно заметить в ряде фильмов, над которыми ведется или только что закончена работа. Таков, например, фильм Вацлава Габера «Катерина и ее дети», рассказывающий о проблемах современной деревни. Или фильм Вита Ольмера «Итак, привет!», посвященный молодежи. Ценным вкладом в репертуар студии «Баррандов» стала картина народного артиста ЧССР Карела Земана «На комете». Можно назвать еще несколько фильмов, с производством которых мы связываем наши надежды.

Как и прежде, студия «Баррандов» планирует постановку совместных кинокартин. Вместе с ДЕФА мы начнем производство широкоформатного фильма «Оазис» по сценарию К. Пиксы и М. Фаберы. У нас есть договоренность о сотрудничестве с советскими кинематографистами. Один из чешско-советских фильмов будет посвящен судьбе чешского революционера, который в 1905 году жил в Баку. Вторым будет мьюзикл «Мелодии Праги. 1945». У нас есть планы сотрудничества и с венгерскими коллегами. А сейчас мы обсуждаем возможность совместной постановки с братской словацкой кинематографией.

Наряду с этими текущими планами нам необходимо произвести анализ киноискусства с точки зрения нужд нынешнего и будущего общества. Я думаю, что наше производство фильмов страдало стихийностью. Нужно смотреть вперед. Для подготовки репертуарного плана мы должны отчетливо представить себе, каким будет наше общество в ближайшие годы, какую роль будет играть в нем киноискусство. Для студии «Баррандов» имеют большое значение анализ, концепция и перспективы. И я уверен, что мы располагаем всеми возможностями для того, чтобы в ближайшие годы добиться успешного развития чешской кинематографии.

Рассказывает Павел Койш, генеральный директор Словацкого фильма:

— Для словацкой кинематографии се-

годняшнего дня в первую очередь характерны усилия большинства творческих работников, направленные на консолидацию нашей жизни в идеологическом смысле. Эта работа активно ведется сейчас в области искусства и экономики Словацкого фильма. Мы считаем, что несмотря на все трудности, нам удается с успехом ее осуществить.

Федерализация в области кинематографии, проведенная в Чехословакии, имеет большое значение. Она является ярким проявлением равноправия во взаимоотношениях между творческими работниками кино двух наших народов. Нам еще предстоит выработать до конца ее организационные формы.

Несомненно, словацкое киноискусство имеет свои особенности: в традициях, в тематике, в несколько иной актерской школе, в том, наконец, что оно молодо. Но мне кажется главным, определяющим не то, что нас от чехов отличает, а то, что объединяет — социалистический характер наших кинопроизведений. Я имею в виду те общие черты, которые приближают фильмы к народу.

Социалистический характер искусства мы связываем с его народностью, с тесными контактами и взаимопониманием художников и зрителей. Социалистический характер — это правдивое выражение жизни, эпохи во всем богатстве художественных средств и жанров. Думая так, мы относимся с особой требовательностью и самокритичностью к своей работе. И мы должны признать, что наши фильмы в своем большинстве еще слабые, невыразительные и малонациональные.

В настоящее время студия «Братислава-Колиба» выпускает ежегодно восемь словацких полнометражных игровых фильмов. Примерно столько же мы снимаем и телефильмов. У нас существуют и планы совместного производства. Решающее место в них занимает сотрудничество со странами социализма.

В последние годы на нашей киностудии появилось много новых киноработников. Приток молодых сил в искусство — вещь вполне объяснимая и закономерная. Но и от молодых мы требуем прежде всего социалистического содержания их фильмов. Существует много поэтических течений, школ и стилей киноискусства. Но они не должны приносить ущерб социализму или этике. Большие надежды мы связываем и с объявленным нами конкурсом на лучшие киносценарии к 50-летию Коммунистической партии Чехословакии.

Впереди у нас много работы. Кроме основных творческих проблем, надо решать насущные вопросы экономики, надо форсировать строительство киностудии. Жизнь — это активные дела. И мы верим, что они принесут успех словацкому кино, и, быть может, победу на одном из будущих Карлововарских кинофестивалей.

«Нам удалось соблюсти концепцию фестиваля»

Вот и пришло время написать фразу: «Фестиваль подходит к концу».

Утром президиум фестиваля проводит заключительную пресс-конференцию.

А через несколько часов зал, где прошла двадцать одна встреча журналистов, напоминает походный бивуак. В огромные чемоданы упакованы доспехи пресс-центра. Рабочие демонтируют кабины переводчиков. Зал имени Зондера вновь переходит во владения водолечебницы № 1.

Только у нас в гостинице «Севастополь» по-прежнему стучат машинки и деловитые редакторы проглядывают материалы и фотографии последнего, завтрашнего номера фестивального журнала.

Вечером фестиваль собрался на торжественный церемониал закрытия. В зале присутствует член Президиума ЦК КПЧ Йозеф Кепмный.

Вновь, как и двенадцать дней назад, на сцену выходят руководители фестиваля и члены международного жюри. Объявляются итоги конкурса*.

---

* Итоги XVII МКФ в Карловых Варах были опубликованы в № 10 журнала «Искусство кино».

В заключительном слове доктор Иржи Пурш заявил: «Думаю, что фестиваль хорошо выполнил свое задание. Нам удалось соблюсти концепцию фестиваля, которую мы пытались установить еще при его подготовке».

Какая же концепция была вложена в Международный карлововарский фестиваль 1970 года?

Теперь, когда осталась позади его программа, когда претворилось в жизнь все составляющее духовный настрой фестиваля, его творческую атмосферу, на этот вопрос можно ответить с предельной ясностью.

XVII МКФ в Карловых Варах должен был продемонстрировать особую природу международного кинофестиваля, проводимого социалистической страной. Высокие идейные критерии киносмотра, четкое следование гуманистическому девизу, широта и представительность, связь со значительными событиями времени — органично включенные в программу фестиваля смотр ленинских фильмов, ретроспектива антифашистских картин — эти черты социалистического кинофестиваля воплотились в карлововарском смотре.

XVII МКФ должен был возродить лучшие традиции Карлововарских фестивалей, продемонстрировать идейную и организационную крепость руководства чехословацкой кинематографии, его тесную связь с КПЧ и Правительством Чехословацкой Социалистической Республики. Эти черты Карлововарских кинофестивалей ярко проявились в июльские дни нынешнего года.

XVII МКФ должен был достойно пронести знамя международного творческого кинофорума, стать ареной яркого, справедливого, творческого соревнования художников разных стран. Итоги кинофестиваля убеждают в том, что и эта задача успешно выполнена.

Таким образом, XVII МКФ высоко поднял социалистический, международный и национальный престиж Карлововарских кинофестивалей. В этом и заключается его успех, его огромное политическое и художественное значение.

До свиданья!

Раннее утро. Дождь моросит над моим балконом в гостинице «Севастополь». Через час мы уедем из Карловых Вар.

Выхожу на набережную Теплы. Отель «Москва-Пупп» по-прежнему в фестивальных флагах. На улицах еще нет людей. Форель стайками стоит в быстрой воде под мостами.

За ратушей, неподалеку от парка, где по вечерам зажигаются в пруду огни, подсвечивая старые деревья и скульптуры, строится самый высокий в городе дом. Здесь уже в этот час сверкают синие огоньки электросварки, ухает железо, движутся стрелы кранов. Это стройплощадка будущих Карлововарских кинофестивалей. В здании разместится новый международный культурный и общественный центр города. Здесь будут несколько просмотровых залов и даже плавательный бассейн. Здесь, по всей видимости, и состоится следующий фестиваль.

Вчера Отакар Вавра, выдающийся чехословацкий режиссер и сценарист, говорил на заключительной пресс-конференции: «Мы сейчас размышляем об организационных формах наших международных фестивалей. Мы хотим всесторонне обсудить идею соединения Карлововарского смотра с Национальным фестивалем трудящихся. Фестиваль трудящихся уникален в мировой практике. Его аудитория 300 000 зрителей. Это очень весомо для нашей страны. Объединить два фестиваля — это значит дать Карлововарскому смотру сотни тысяч новых зрителей, сделать фестиваль не только международным, но и истинно народным. Думаю, что нам удаотся это сделать».

...Через несколько часов на пражском аэродроме мы прощаемся с хозяевами Карлововарского фестиваля. От трапа до трапа самолета — так принимали нас, всегда были вместе с нами чехословацкие кинематографисты. Нет, они не выполняли прос-

той долг вежливости и гостеприимства. «Мы друзья, мы единомышленники, у нас общая дорога и цели»,— вот что было выражено искренне, с ясной определенностью во всех наших встречах. Выражено так, чтобы это было понятно и другим, и, в частности, тем, кто мечтал бы об ином развитии наших отношений.

Мы не забудем этого. Мы знаем, что наши дороги не обрываются на этой встрече.

Уже в самолете, в воздухе нам раздают последний номер Карлововарского фестивального журнала. В нем кадры из победивших фильмов, знакомые лиловые странички «вложки» на русском языке. Читаю выступление доктора Иржи Пурша на торжественном акте закрытия фестиваля: «До свиданья на XVIII Международном кинофестивале в Карловых Варах».

До свиданья! До свиданья на Московских, Ташкентских, Карлововарских фестивалях, в павильонах киностудий, на съемочных площадках — на всех дорогах, которые приводят к встречам настоящих друзей.

Карловы Вары — Прага — Москва

Экранные вести ● Экранные вести ● Экранные вести

ФЕСТИВАЛЬ БОЛГАРСКИХ ФИЛЬМОВ, посвященный 26-й годовщине освобождения Болгарии от фашистского порабощения, состоялся с 7 по 14 сентября в столичном кинотеатре «Мир» и других кинотеатрах. На торжественном открытии фестиваля присутствовала делегация болгарских кинематографистов во главе с молодым режиссером, выпускником ВГИКа Иваном Терзиевым. Его фильм «Господин Никто», поставленный по одноименному роману Богомила Райнова, входил в программу показа. В составе делегации были актрисы Искра Хаджиева (известная советским зрителям по картине «Запах миндаля») и Лидия Вылкова, актер Светозар Неделчев, исполнитель роли прокурора в фильме Выло Радева «Черные ангелы». От имени советских киноработников фестиваль открыл начальник Главного управления Комитета по кинематографии при Совете Министров СССР Б. Павленок.

В течение недели москвичи посмотрели кроме названных лент приключенческую картину о борьбе болгарских партизан против немецких захватчиков «Восьмой» (авторы сценария Тодор Монов и Петер Ведрин, режиссер Зако Хеския, с Георгием Георгиевым в главной роли), антифашистскую драму «Птицы и гончие» (автор сценария Васил Акьов, режиссер Георгий Стоянов), киноповесть о жизни современной школы «Прощайте, друзья!» (сценарий Атанаса Цанева и Бориса Шаралиева, режиссер Борис Шаралиев), психологический детектив «Цитадель» ответила» (сценарист Рангел Игнатов, режиссер Генчо Генчев, в главной роли Георгий Георгиев), фильм о современной деревне «Признание» (сценарий Димитра Вылева и Янко Янкова, режиссер Янко Янков) и лирический кинорассказ на тему сельских будней — «Пора в дорогу» (сценарий и постановка Петра Донева).

Фестиваль состоялся также в Ленинграде, Таллине и ряде крупных городов Союза.

●

ФЕСТИВАЛЬ ФИЛЬМОВ ПОЛЬСКОЙ НАРОДНОЙ РЕСПУБЛИКИ в связи с 26-й годовщиной освобождения страны от фашизма проходил в новом московском кинотеатре «Варшава». Открытие фестиваля состоялось в кинотеатре «Художественный», где была показана новая документальная картина «Глазами друга» — итог совместной работы польских и советских кинематографистов. На премьере присутствовали авторы фильма Людвик Перский и Леонид Махнач и известные польские киноактеры Ришард Филипский и Ева Вишневска, которые приехали в нашу столицу с картиной «Только мертвый ответит» (режиссер Сильвестр Хенчинский). В программу фестиваля входили фильмы «Кукла» (режиссер Войцех Хас), «Размышление» (режиссер Кшиштоф Занусси), «Пан Володыевский» (режиссер Ежи Гофман) и др.

Программа польских картин была показана одновременно в столицах союзных республик.

Н. Игнатьева

О нескольких фильмах венгерских друзей

Предстояла встреча с кинематографом Венгрии. Не на фестивальном экране и не на торжественном премьерном просмотре — в деловой обстановке будапештских студий и просмотровых залов должно было состояться знакомство с фильмами, созданными за последнее время в венгерском кино.

С интересом ждала я этой встречи. Венгерские фильмы пользуются неизменным успехом у советских зрителей, за тем, что происходит в венгерском кино, внимательно следят наши кинематографисты. Не раз получали венгерские картины премии на международных фестивалях в Москве, и это, может быть, лучшее свидетельство высокого общественного признания достижений венгерского искусства, завоевавшего авторитет прежде всего серьезностью решаемых задач, обращением к проблемам острым и значительным, глубоко аналитическим подходом к явлениям действительности, определенностью идеала, глубиной реализма. Такое направление творчества открывает широкие перспективы, обещает многое, и в недавнем прошлом уже дало немало, когда в единстве устремлений не раз сливались усилия разных поколений талантливых художников, и мудрости жизненного опыта старших сопутствовала свежесть, новизна восприятия мира молодыми.

Это была моя первая поездка в Венгрию, и, естественно, я надеялась, что непосредственные личные впечатления от страны, неизбежно мимолетные и в чем-то случайные, во многом дополнит киноэкран. В фильмах прежде всего хотелось увидеть сегодняшнюю жизнь Венгрии, ее людей, путь к важнейшим экономическим и политическим преобразованиям, сопряженным с определенной психологической перестройкой, с развитием самосознания народа.

Именно эти преобразования имел в виду товарищ Янош Кадар, который в своей речи, посвященной 25-летию освобождения Венгрии, указывал:

«Руководство партии, беззаветная самоотверженная работа народа, интернациональное сотрудничество социалистических стран, братская помощь — вот что сделало возможными достижения нашего созидательного труда».

И в самом деле, прошедшие со дня освобождения четверть века принесли венгерскому народу плоды, самые богатые и щедрые, какие когда-либо доставались ему за более чем тысячелетнюю историю.

Чем же интересен венгерский экран сегодня? Чем живет сейчас кинематограф?

Впечатления от увиденного мною разнообразные, порой противоречивые, сложные. Не просто разобраться в них, а тем более уложить в какую-то систему. Иногда полярны явления, с которыми пришлось столкнуться. Различны масштабы художественного зрения, принципы отображения жизни.

Мы немало беседовали с венгерскими режиссерами, киноведами, критиками. Спорили. Соглашались. Расходились в оценках и мнениях. Приходили к единодушию. Это были дружеские беседы, дружеские споры. И мои заметки — обращение к друзьям, с которыми хочется искренне поделиться радостями, огорчениями, сомнениями, надеждами.

●

Выход новой картины ЗолтанаВаркони «Лицом к лицу» был приурочен к 25-летию со дня освобождения Венгрии. Действие фильма происходит как раз в дни,

когда народ готовится отметить знаменательную дату. В маленькую деревушку (здесь летом 1945 года стояла венгерская рота) съезжаются бывшие офицеры венгерской армии. Они приглашены на открытие мемориальной доски: четверть века назад при попытке освободить узников гитлеровского концлагеря погибли их товарищи. Но событию этому сопутствовала еще одна трагедия. В час, когда на венгерской земле должны были замолчать орудия войны, в ненужном, бессмысленном бою полегла вся рота. В живых осталось лишь семь человек.

Как это произошло? Кто виноват в случившемся? Почему доктор не подает руки бывшему командиру роты? Драматург Имре Добози (в основе сценария его пьеса, имевшая большой успех на театральных сценах Венгрии) и режиссер Золтан Варкони заставляют своих героев скрупулезно восстанавливать ход событий. Действие развивается как бы в параллельных рядах: те, кто приехал на торжественное открытие мемориала, пытаются оживить в памяти, «сыграть» происходившее; «игру» сменяет реальность — экран возвращает нас к подлинной истории.

Такое строение фильма несколько осложняет его восприятие, но зато позволяет не только показать, «как это было», а и раскрыть отношение к событиям самих героев, получивших возможность оценивать их с позиций сегодняшнего дня. Поведение каждого, размышления в т у и в э т у минуту — из этого, собственно, слагается фильм, образуется его психологическая канва, вырастает его тема — об ответственности человека перед историей, перед своей совестью.

На эту тему «работает» и документальная заставка к картине, где контрастом к националистической песне «Мы сделаем большой Венгрию» идет экранное изображение разрушенных, спаленных городов и деревень, хозяйничающих на венгерской земле немецких фашистов.

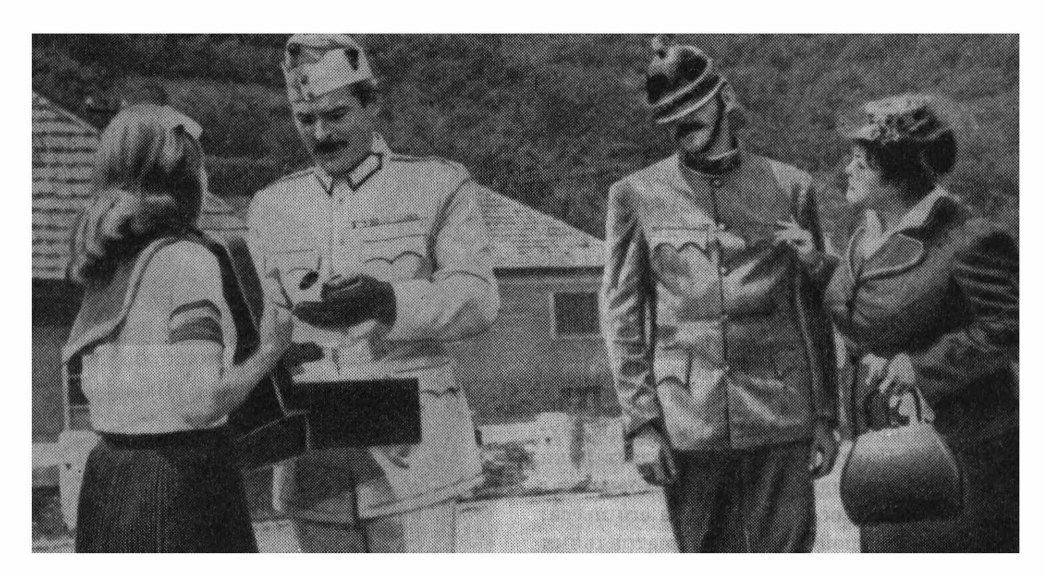
Что такое истинное чувство долга — человеческого, гражданского, национального?





«Лицом к лицу»

Задаваясь этим вопросом, авторы фильма порой, пожалуй, сознательно идут на наглядно иллюстративное выражение мысли, часто используют почти плакатные решения. Человеческие индивидуальности намечены лишь в общих чертах, важны не особенности характеров, важен знак — нравственная отметка, которая определяет расстановку сил, поведение героев. «Обвинитель» и «обвиняемый» — фильм оперирует скорее этими категориями, тяготеет



«Добро пожаловать, господин майор»

к строю публицистическому, к формам открытого диспута.

Сила такого «прямого» воздействия картины несомненна, тем более что отличается она крепкой режиссурой, свойственной З. Варкони. Умение четко вести действие по его основному руслу, не отвлекаясь на второстепенное, побочное, подчеркнуть выразительной мизансценировкой смысловое звучание той или иной сцены помогает режиссеру завоевывать внимание зрителей. Не ожиданием развязки, не детективным ходом событий держит в напряжении фильм — интерес к нему основан на фундаменте куда более прочном: на стремлении зрителя активно участвовать в расследовании, которое ведут авторы картины, включиться в спор, в размышления героев.

Ответственность за исторические ошибки — серьезная тема. В фильме идет речь не только о том, кто повинен в гибели венгерской роты, в смерти советских солдат, павших в случайном, напрасном сражении, разговор возникает куда более широкий — о причинах, втянувших Венгрию во вторую мировую войну. Заставить пройти через «суд совести» — это значит не просто еще раз напомнить о трагедии прошлого, но предупредить возможность ее повторения. Драматической силой пронизан финал восстановленной в памяти героев гибели роты. Пронзительная тишина экрана — ни музыки, ни шумов... Камера медленно панорамирует на поросшее молодой травой поле, которое было полем боя: не предупрежденные своим командиром о приказе сложить оружие, венгерские солдаты открыли тогда по советским воинам огонь... И вот трупы, трупы, трупы... Сильнее всяких слов это безмолвное свидетельство трагически бессмысленных жертв...

Ответственность человека. Перед историей. Перед будущим. Перед людьми. Перед самим собой. Ставшая традиционной для венгерского киноискусства, эта тема преломляется в разных ракурсах, рассматривается в различных аспектах: философском, психологическом, нравственном.

В последнем фильме Золтана Фабри «Добро пожаловать, господин майор!» история полусумасшедшего майора, который терроризирует, запугивает, превращает в послушное орудие семейство своего подчиненного, должна — по авторскому

замыслу — звучать как протест против насилия фашизма, его тотальной власти. З. Фабри избрал для своего фильма гротесковую комедийную форму. Приехавший с фронта в маленький провинциальный городок майор охвачен манией преследования, повсюду ему мерещатся партизаны — он постоянно озирается, палит из пистолета. Однако, отдохнув и подлечив нервы, вернув былую бравую форму, майор преображается. Теперь он одержим жаждой деятельности. С огромным воодушевлением принимается за изготовление картонных коробок и усаживает за эту работу семью Тота. Никто не смеет возразить, не волен отказаться.

Конвейер работает днем и ночью. У майора (и это отлично сыграно популярным венгерским актером З. Латиновичем) необычайный прилив сил, а несчастная семья, особенно ее глава, пожарник Тот, изнемогает. Коробки заполняют дом, выстраиваются длинными штабелями в саду... Майор в отличном расположении духа. «Вперед!» — берется он за новый резак для картона. Казалось бы, напрочь раздавлена, целиком подчинена его безрассудной воле, его сумасбродным желаниям и порывам семья Тота, видишь: люди потеряли себя, утратили способность к сопротивлению. И вдруг — неожиданное избавление: истек срок отпуска майора, он уезжает. Однако радость Тотов оказывается преждевременной. Партизаны взорвали мост, дорога неисправна — майор возвращается. И тогда с отчаянной смелостью Тот приглашает майора в сад, и зритель только слышит глухие звуки резака — теперь майор уже никогда не вернется.

Большой мастер Золтан Фабри вводит великолепные трюки, находит отличные комедийные детали — картина по-настоящему смешна. Правда, зритель, знающий творчество этого режиссера, мог ожидать от него большего сарказма и гнева. Смех в фильме не стал, пожалуй, в полном смысле «грозным оружием» — когда смешное оборачивается страшным, раскрывается зловещая суть явления.

В связи с предыдущим своим фильмом «После сезона» режиссер говорил, что он «раздумывал над тем, как донести до более широких масс зрителей более глубокие мысли», искал новые формы, доступные не только интеллектуально подготовленной части любителей кино. Мне кажется, что и в картине «Добро пожаловать, господин майор!» Золтан Фабри старался привлечь к волнующим его вопросам внимание самой широкой зрительской аудитории и в желании быть ей понятным сознательно обращался к более простым приемам. Но тем не менее важная мысль о губительной силе фашизма, деформирующей, уродующей человека, воплощена в новом фильме Фабри в несколько облегченных образах. Об этом можно сожалеть. Но нельзя не поддержать художника в его неизменном стремлении избирать предметом своего творчества волнующие вопросы действительности.

●

Ценность творчества измеряется прежде всего способностью художника жить идеями века, поднимать важные общественные проблемы, исследовать дух и смысл времени.

Вспомним, что именно этой гражданской целеустремленностью, этой авторской активностью в постановке кардинальных жизненных проблем, глубокой аналитичностью завоевали себе прочное место в первых рядах венгерского киноискусства фильмы таких, скажем, художников, как Андраш Ковач, Ференц Коша, Иштван Сабо. Их картины вели разговор по самым острым, часто «больным» вопросам жизни.

Кажется, еще не так давно заявили они о себе в кинематографе. Теперь имена этих художников получили мировую известность.

Кто же пришел вслед за ними в ряды венгерской режиссуры? Какие они — эти молодые? Обозначаются ли в фильмах молодых свой взгляд на мир, свои художественные воззрения? С интересом ждала я



«Любите Эмилию Одор»

встречи с работами кинематографистов, выступающих с первой или второй игровой картиной.

Итак — молодые.

...В легкой пролетке проезжает поля, луга, тенистые аллеи, въезжает в великолепный парк, останавливается перед роскошным замком рыжеватая девчонка с задорными глазами. Это главная героиня фильма Шандора Пала «Любите Эмилию Одор». Эмилия приехала в пансион, где, как и полагается в дорогих пансионах, все удивительно красиво и удивительно скучно. Да, красиво очень! Нельзя не отдать должное художнику картины и особенно оператору Яношу Жомбояйи, который с большим мастерством и вкусом снял ленту, где поразительное богатство цвета, разнообразие тонов — строгих, сдержанных и ликующих в своей яркости, мягких, дымчатых и насыщенных, сочных. Но что происходит в этой изысканной обстановке, в этих палевых классах, белых спальнях, в изящно сервированной дорогим фарфором и серебром столовой? Какие возникают конфликты, столкновения, разгораются страсти? Ведь должно что-то случиться, взорвать эту чинную, строго регламентированную жизнь. Что же? Неужели только демонстративный бунт воспитанниц, на глазах у начальства хладнокровно разбивающих о пол тарелки — в знак протеста против того, что у них отняли единственное средство связи с внешним миром — почтового голубя? Наверное, рисуя жеманную, стилизованную картину быта аристократического пансиона, авторы хотели показать нечто серьезное, значительное, нужное сегодняшним зрителям. Но что именно? Вот, кажется, повод для конфликта заявлен: несколько девочек отправятся на национальные торжества в Будапешт — по одной из каждой группы. Кто будет удостоен этой поездки, кто станет счастливой избранницей?

Фильм кончается трагически. Отнюдь не лучшую и не самую примерную воспитанницу — Эмилию Одор выделяет начальница пансиона; случайность, произвольность этого решения угнетает героиню — и она расстается с жизнью, выбросившись из окна.

Во время просмотра и после него меня не оставляла мысль: что же все-таки хотел сказать автор картины? Почему обратился он к такому сюжету, столь далекому, казалось бы, от интересов современной эпохи?

Разъяснения самого Шандора Пала были для меня несколько неожиданны: он меньше всего собирался делать фильм исторический, он хотел поставить одну из кардинальных современных проблем. Какую? Проблему выбора, права на выбор.

Что ж, широкая философская постановка этого вопроса и впрямь была бы актуальна. Но ведь ничего похожего в самой картине нет. Нельзя обнаружить в ней связей и с нынешним временем, обращения — прямого, косвенного ли — к современникам. История Эмилии Одор, сентиментальная и мелодраматичная, исчерпывается сюжетом, не выходит за его рамки. Фильм куда более подробно показывает жизнь, быт пансиона, чем внутренний мир воспитанниц. И образ Эмилии дан лишь в общих чертах, без попытки глубже проникнуть в психологию героини. Что же может быть источником размышлений, как-то приближающих к вопросам, о которых говорил автор картины? Ведь сами события не дают движения мысли... Картина Шандора Пала для меня так и осталась на большой дистанции от актуальных вопросов времени.

Если фильм Шандора Пала погружает в почти музейную обстановку прошлого века, то картина Роберта Бана «Что будет с тобой, Эстерка?» вводит в быт современного венгерского городка, где, казалось бы, тишине и спокойствию его маленьких улочек соответствует чинная, добропорядочная жизнь обитателей домов. Но внешняя благопристойность здесь часто служит лишь ширмой, за которой скрываются отнюдь не безупречные нравы.

Вряд ли я ошибусь в своем предположении, что Р. Бан собирался высмеять ханжество мещанской морали, показать ее изнанку. Достигает ли он цели?

Рассказ о красавице Эстерке, покинутой мужем, о недвусмысленных притязаниях ее сослуживцев, воодушевленных возможностью завоевать благосклонность «свободной» женщины, как будто бы начинается в манере иронической, чувствуется критический взгляд автора, его оценка происходящего. Но постепенно режиссер словно забывает о своих намерениях, о том, что ставил перед собой задачи обличительные. Теперь уже в картине доминирует сама ситуация, а не отношение к ней, берет верх фарс, появляются детали и подробности невысокого вкуса. А когда исчезает сатирический прицел и пропадает сатирическая интонация, приобретает совсем иной характер и вся экранная история.

Строгой взыскательности, требовательности к «чистоте» формы не хватило и Ливии Дьярмати, которая по сценарию Гезы Бассармене поставила свой первый игровой фильм «Знаете ли вы «Санди-манди»?».

В комедии «Санди-манди» много музыки. Но это не музыкальное ревю, где соперничают друг с другом эстрадные номера. Авторы не собирались снимать чисто развлекательную ленту. Они делали картину, задаваясь вопросами, на их взгляд, весьма существенными для жизни современного общества. Все возрастающая автоматизация производства, все увеличивающиеся возможности техники — как соотнести это с инициативой, с трудовым энтузиазмом людей? Если рабочий лишен в самом процессе труда самостоятельности, становится слишком зависимым от машины, если от него поэтому и качество труда зависит уже не так прямо, как когда-то,— не явится ли это источником равнодушия и безответственности? Примерно так сформулировали в нашей беседе свои исходные позиции сценарист и режиссер. «Нам кажется это серьезной проблемой,— говорили они.— Мы хотели привлечь к ней внимание».

Хотя в такой постановке вопроса несколько упрощается сложная и многосторонняя проблема технического прогресса, думаю, авторы все же вправе были взять ее и в этом аспекте, рассматривая как проблему общественного самосознания. Посмотрим, как замысел реализован в фильме.

Крупный химический комбинат, оборудованный по последнему слову техники. Стекло и пластик, отличные рабочие помещения, прекрасные служебные кабинеты. И — полная производственная неразбериха. Девушке-практикантке не к кому обратиться за советом, за помощью, на этом современном предприятии она как в темном лесу — кажется, нет ни одного знатока, энтузиаста своего дела, интересы сосредоточены на чем угодно, только не на работе. Да и люди какие-то странные...

Конечно, существует закон художественного преувеличения, согласно которому автор намеренно гиперболизирует явление, чтобы обнажить его отрицательную сущность, чтобы сильнее показать недостатки, об исправлении коих он печется. Преувеличение это порой может граничить с невероятностью. «Этого не было, но это могло быть» — к такому твердому убеждению обязан подвести зрителя ход событий. Однако приемы сатирического заострения, используемые в фильме «Санди-манди», создают на экране скорее некий ирреальный гротеск.

А между тем у Ливии Дьярмати есть понимание подлинно комедийного. Как, например, великолепна, по-настоящему смешна сцена соревнования моделистов, которое в свой выходной день проводят сотрудники комбината! С какой истой увлеченностью готовятся участники к старту, с каким неподдельным азартом следят за тем, как, разрезая водную гладь, несутся к цели их самодельные катера, как по-детски переживают «аварию» взрослые мужи... Авторская мысль находит точное выражение в этой комедийной ситуации. Жаль, что это не характеризует фильм в целом.

Эти размышления по поводу картины вызваны искренней заинтересованностью в дальнейших успехах ее авторов. Ведь и следующий свой фильм Л. Дьярмати и Г. Бассармене собираются делать на современном материале. Драматический замысел, о котором они рассказывали, любопытный и обещающий.

Когда смотришь подряд картины о современности, ждешь, что экран приблизит к социальным, психологическим процессам, так или иначе раскрывающим суть происходящих в жизни венгерского народа серьезных преобразований, поможет глубже проникнуть в содержание сегодняшней жизни страны. Не всегда оправдываются эти ожидания.

Ведь и в фильме Шандора Шима «Очкарики», который как будто бы задается немаловажной целью — выступить против бюрократических перегибов, за деловое, принципиальное решение злободневных вопросов, по существу, нет проблемы, то есть нет ее как яркого художественного выражения социально значимого конфликта. Картине не хватает не только внутренней динамики, напряжения дей-



«Знаете ли вы «Санди-манди»?»



«Очкарики»

ствия, но прежде всего широты и глубины анализа. Заявленная тема существует как бы сама по себе, а не возникает естественно и органично в той системе жизненных координат, которые предлагает автор. Она не становится неотделимой от характеров героев, их отношений, она лишь обозначает направление, схему столкновения, положенного в основу фильма.

Герой, молодой архитектор, работающий над проектом жилого дома и добивающийся, чтобы проект включал новейшие достижения строительства, выступает, так сказать, носителем определенной технической идеи. Кажется, многое показано нам в жизни архитектора, он не сходит с экрана, но как мало, по существу, мы узнаем об этом человеке. Живет с женой — некрасивой, но преданной ему женщиной, имеет любовницу — более привлекательную и независимую (разницу в его отношении к той и другой уловить трудно). Ходит по инстанциям, выслушивает мнения... Все это происходит без особых колебаний внутренней температуры, примерно в пределах 36,6 градуса, что указывает вроде бы на нормальное, ровное состояние его организма. Может быть, единственная бурная вспышка — борьба за газовую колонку в ванной, которую герой, переезжая на другую квартиру, не хочет оставлять новым жильцам...

Не могу присоединиться к тем венгерским критикам, которые считают героя «Очкариков» своего рода героем нашего времени, а сам фильм ставят в ряд принципиальных явлений венгерского кино. И не только потому, что мне, как и многим моим коллегам, видевшим картину в Москве, было скучно ее смотреть. А потому, что она в лучшем случае иллюстрирует априорно взятую мысль и не приближается к сложной задаче исследования жизни, в результате чего критическая направленность произведения воспринимается как некая самоцель.

Более серьезной показалась мне картина Пала Габора «Запретная зона». Во всяком случае, в ней я увидела попытку вникнуть в характер человеческих отношений, рассмотреть одну из существенных сторон общественного бытия.

В основе событий фильма истинное происшествие — пожар на химическом заводе. Но хотя начальные кадры картины выразительно запечатлели катастрофу, собственно, не о ней пойдет речь. Не поиски виновных в аварии станут главной движущей пружиной действия, в котором будет отведено немалое место расследованию случившегося. Своего рода вводом в тему картины станут следующие кадры: остановился выключенный лифт. В нем — чуть высветленное лицо пожилой женщины. В глазах — страх, черты искажает тяжелое прерывистое дыхание — не хватает воздуха. Потом она скажет: «Меня там бросили, обо мне забыли...»

О необходимом внимании к человеку, о том, как должны складываться отношения людей — в дни повседневного труда, в минуты серьезных испытаний,— говорит фильм.

Картина далеко не безукоризненна в своей драматургической конструкции, она явно затянута, перегружена необязательными эпизодами. Однако режиссер и исполнитель главной роли рабочего Киша артист Дьёрдь Банфи сумели сделать общую идею произведения — в крупных, глобальных заботах времени нельзя забывать о каждом человеке — глубоко личной тревогой героя.

Для меня эта лента своей авторской позицией противостоит картине Юдит



«Запретная зона»

Элек «Остров на суше», хотя на первый взгляд фильмы эти несопоставимы. Оба фильма — первые режиссерские работы, но профессиональные достоинства «Острова на суше» в сравнении с несовершенной во многом картиной «Запретная зона» очевидны. Фильм «Остров на суше» отлично поставлен молодым режиссером и отлично сыгран известнейшей венгерской актрисой Мани Киш. Однако о чем фильм? О женщине, которая живет прошлым, которая вся в этих фотографиях, старинной мебели, шторах, этой дребезжащей от старости граммофонной пластинке, наигрывающей старомодное танго... Она никак не находит контактов с нынешним днем, с окружающими людьми, одинока на своем «острове на суше».

Фильм сделан безусловно талантливым человеком. Но почему именно эта идея (в титрах указано, что сценарий создан писателем Иваном Манди по идее Юдит Элек) захватила воображение молодого режиссера — понять трудно. И я не случайно поставила рядом с «Островом на суше» фильм Пала Габора «Запретная зона». Мотивам одиночества, неконтактности он противопоставляет идею человеческой близости, отзывчивости, взаимопонимания.

В картине Пала Габора предпринята пусть не во всем удавшаяся, но столь ценная в искусстве попытка исследования жизни. А рядом видишь ленты совсем иного толка — фильмы, лишенные гражданского, общественного темперамента, как-то незаинтересованно, бегло, поверхностно прикасающиеся к действительности. Может ли это не огорчать, не вызывать тревоги?

Мы помним умную, тонкую, направленную против опасности мещанства картину Ференца Кардоша и Яноша Рожа «Детские болезни». В Будапеште я присутствовала на премьере нового фильма Яноша Рожа «Колдунья». Не верилось глазам своим. Такая уступка мещанским вкусам, такой налет буржуазности! И не только во внешнем антураже — модные туалеты, машины, виллы, пляжи и т. п. В фильме нет проб-



«Остров на суше»

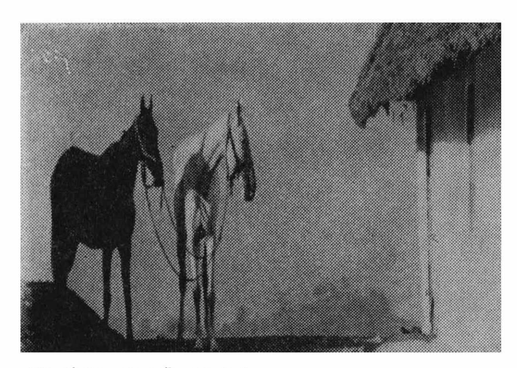
лемы, сюжетная история «трудного существования» манекенщицы, запутавшейся в своих любовных приключениях, бессодержательна.

«Колдунья» придется по вкусу тем, кто обожает «красивое», «шикарное» зрелище. А вот фильм «Одна сумасшедшая ночь» Ференца Кардоша явно претендует на нечто «острое», «разоблачительное». В своих жанровых поисках автор как будто пытается приблизиться к комедии абсурда. В содержании фильма — к ситуации гоголевского «Ревизора». Под видом ревизоров в магазин перед закрытием являются два жулика. Они терроризируют персонал, производя различные манипуляции на протяжении «сумасшедшей ночи» и совершая непонятные «расследования». В конце, забрав выручку, скрываются. В чем смысл картины, я, признаться, так и не уловила. Единственно, какой вывод напрашивается из показанного,— это «все воры», «все виноваты». Вряд ли автор стремился к таким обобщениям.

●

В своих суждениях и оценках я исхожу не только из объективного разбора увиденных картин, но невольно все время обращаюсь к тому венгерскому кинематографу, примечательным качеством которого как раз является аналитичность, философская глубина в разработке серьезных общественных проблем, гражданская, политическая страстность. К кинематографу, чей идейный и художественный уровень определили лучшие произведения Золтана Фабри и Феликса Мариашши, Андраша Ковача, Ференца Коша и Иштвана Сабо.

Связь с этими традициями я вижу в фильме одного из талантливейших кинооператоров Венгрии Шандора Шара «Подброшенный камень». Ш. Шара поставил полнометражную игровую картину впервые, но сделана она на редкость уверенной, твердой рукой. И это не просто высокое мастерство профессионала, это творчество художника, обладающего удивительной выразительной силой кинематогра-



«Подброшенный камень»

фического языка. В фильме, по сути, нет случайных, проходных кадров — в каждом заключен определенный образ, бьется напряженная мысль.

Шандор Шара — отличный мастер психологического портрета: снятые им человеческие лица поражают душевным богатством, полнотой характеристик. Он любит эти крупные планы, он словно останавливает их на экране, чтобы зритель мог пристальнее вглядеться в них. И с таким же основанием Ш. Шара назовешь великолепным кинопейзажистом — природа в его фильме никогда не бывает «красивым фоном» или дополнением к действию: она на равных входит в образный строй произведения, несет смысловую нагрузку, точно и тонко передает настроение эпизода.

Убеждена: художник хочет видеть мир в гармонии — в том состоянии счастья и добра, когда разглаживаются морщины, появляется улыбка, когда лучи солнца своим теплом оттаивают примороженную твердь земли. И потому остро, до физически ощутимой боли реагирует на все, что нарушает эту гармонию, нормальное течение жизни, что противоречит демократическим формам общественного устройства. Может быть, некоторые «переборы» в мужественной самокритике этого фильма с его суровыми красками, обостренными ситуациями — отсюда.

Фильм «Подброшенный камень» обращен к сложному периоду жизни Венгерской Народной Республики 40—50-х годов. Через многие трудности проходит герой картины, молодой Балаш Пастор, сначала геодезист, потом студент, наконец, кинорежиссер. Проходит, чтобы понять, как нелегко достались социалистические завоевания его



«Подброшенный камень»

стране, чтобы ощутить в полной мере свою ответственность перед людьми, перед народом за настоящее, за будущее.

Картину Ш. Шара многое сближает с оставляющим очень сильное впечатление фильмом Ф. Коша «Десять тысяч дней» (Ш. Шара — оператор этой ленты) — и тема, и манера реалистического повествования, и драматический нерв, и пристальное внимание к человеку, показанному в тесном соприкосновении с общественными процессами. Как и фильм Ф. Коша, произведение это держит зрителя драматической конфликтностью ситуаций, напряженностью сложных психологических движений, происходящих в герое. Венгерский художественный кинематограф обогатился новым талантливым режиссером. С особым нетерпением ожидаешь его новых работ: ведь при всех своих бесспорных достоинствах «Подброшенный камень» нынче, по прошествии нескольких лет с момента появления фильма Ф. Коша, в известной мере воспринимается как некое повторение в использовании материала, в исследовании уже освоенных тем. К каким новым жизненным пластам прикоснется художник, какие новые проблемы окажутся в сфере его внимания?

●

Наш обзор венгерских фильмов, разумеется, не претендует на полноту анализа. Немало вообще осталось за его пределами — и документальные ленты, и фильмы, которые называют «репертуарными», представленные в венгерском кино главным образом жанрами детектива и костюмной мелодрамы; наконец, особая тема, заслуживающая специального разговора,— творчество Миклоша Янчо, о котором сегодня много спорят и в Венгрии и за ее пределами.

Что принесла эта короткая встреча с венгерским кинематографом — открытия, надежды, разочарования? В искусстве они находятся часто рядом, сопутствуют друг другу. Потому что искусство всегда в развитии, в движении, а оно знает и стремительные прорывы вперед и медленные, неторопливые переходы. Однако движение это хочется мерить по его высшим точкам, позволяющим открывать новые горизонты. И тем более в венгерском кино, не раз покорявшем трудные вершины. Поэтому и испытываешь чувство беспокойства: ведь одной из характерных черт венгерского кинематографа, одним из важнейших секретов его успеха всегда являлась его тесная связь с современной жизнью страны. Не ослабла ли эта связь сегодня? В достаточной ли мере искусство экрана отражает достижения, заботы, тревоги венгерского народа?



«Одна сумасшедшая ночь»

Я только задаю вопросы. Задаю их друзьям, которые, надеюсь, поймут, что продиктованы эти вопросы прежде всего уважением к их творчеству и, конечно, желанием полнее увидеть с помощью кинокамеры жизнь республики, ее людей.

Уверена: такое зрелое, сильное, своеобразное искусство, каким является венгерский кинематограф, своими новыми произведениями еще не раз подтвердит, что оно живет и развивается в тесном согласии с устремлениями общества, его потребностями, показывая, по словам Пушкина, «судьбу человеческую» в тесной связи с «судьбой народной». С этих позиций всегда выверялась мастерами венгерского кино эффективность творчества. Эти критерии и сейчас остаются «мерой всех вещей» в искусстве.

Польские кинематографисты в Москве

В связи с 26-летием Польской Народной Республики в Москве состоялась премьера фильма «Польский альбом». Это двухсерийный кинороман, в поэтической форме раскрывший идею верности молодого поколения боевым подвигам отцов. Наш корреспондент встретился с режиссером Яном Рыбковским, исполнительницей главной роли Барбарой Брыльской и директором творческого объединения «План» Ричардом Косинским и задал им несколько вопросов о только что просмотренном фильме. Вот что они ответили нашему корреспонденту.

Ян Рыбковский. К теме войны я обращался и в дни, когда делал первые шаги в кинематографе, ассистируя Ванде Якубовской в «Последнем этапе», и в своих первых самостоятельных картинах, и в самом близком моему сердцу фильме «Сегодня ночью погибнет город», с успехом, как мне говорили, демонстрировавшемся в Советском Союзе. Мне очень дорого это — я делал свой фильм, не понаслышке зная то, о чем в нем говорилось. Я сам был узником концлагеря, сам пережил то, о чем потом рассказал в своей картине. И «Польский альбом» тоже был для меня очень «личной» картиной. Впрочем, не для меня одного. Название фильма символично. В каждой польской семье есть альбом с фотографиями погибших. Вот мне и захотелось, вспоминая о прошлых трагедиях, утвердить красоту, радость, великолепие сегодняшней жизни. Теперь люди строят то, что мы тогда отвоевали. Пусть они — новое поколение, наши дети — будут достойны отвоеванного, достойны памяти погибших, тех, чьи имена хранят сотни, тысячи «польских альбомов». В фильме много внимания уделено периоду освоения западных земель Польши. Это был трудный период в истории нашей республики. Я старался показать на экране многие сложности той далекой эпохи. Показать с максимальной достоверностью. Вот почему при написании сценария мы старались не фантазировать, а использовать подлинные документы — дневники, воспоминания очевидцев, летописи городов и т. д.

Готовясь к съемкам, наша группа много ездила по городам и селам польского Запада. Двадцать восемь лет назад эти районы представляли собой пустыню. Сейчас это новый мир, нельзя не волноваться, посещая Вроцлав или Ополье. Выросло новое поколение рабочих, интеллигенции. Высшее техническое руководство на предприятиях западных городов, администрация городов — сплошь молодые люди.

Я хотел, чтобы все эти впечатления, вся атмосфера новой Польши вошли в картину. Главным моим желанием, когда я делал этот фильм, было желание утвердить связь «отцов» и «детей», доказать зрителю, что «вчера» и «сегодня» неразделимы в памяти народа. Мотив преемственности, эстафеты чувств, мыслей, надежд, борьбы и победы был для меня доминантой в постановке. Это и чисто внешне подчеркнуто в фильме. Главные роли, роли матери и дочери, играет одна актриса — Барбара Брыльска. Прошлое и настоящее композиционно не разделены в картине, а спаяны, слиты в единый поток впечатлений и событий. Идея развития, закономерность именно такого развития — вот в чем для меня был фундамент, на который опирались все сюжетные сплетения. Надеюсь, что мне

удалось подчеркнуть эпический мотив в картине, приблизить ее к жанру фрески. Или киномозаики, если так можно сказать.

В этой же манере я намерен снимать и свою новую ленту «Гнездо» по сценарию Сцибора-Рыльского: о становлении польской нации...

Барбара Брыльска. Работать в фильме Яна Рыбковского мне было радостно и легко. Во время съемок я испытывала редкий подъем, то, что в старину называли «вдохновением». По-моему, я здесь сыграла лучше, чем в других картинах. Было что играть, был сложный драматический материал, был сложный, небанальный образ. Я старалась изо всех сил и думаю, что мои старания не пропали даром. Мне всегда хотелось играть роли, которые бы и меня и зрителя делали лучше, благороднее, красивее. Поэтому я не люблю внутренне неподвижные, статичные образы. Предпочитаю динамику, порой подчеркнутую, откровенную динамику. Не отказываюсь сниматься в остросюжетных, приключенческих фильмах. Но мечтаю о ролях сложных, психологически глубоких. Сейчас меня пригласил сниматься в свою картину Болот Шамшиев. Может быть, эта роль приблизит мою мечту к осуществлению?

Ричард Косинский. У нашего объединения «План» большие творческие задачи. Успех такого фильма, как «Польский альбом» Рыбковского, заставляет нас активнее снимать картины, в которых острота проблематики соединялась бы с яркостью формы, кинематографического языка. Один из самых интересных режиссеров нашего объединения — Войцех Хас как раз экспериментирует в этой сфере. Он собирается экранизировать «Свадьбу» Выспянского. В манере, близкой к поэтической балладе, Павел Коморовский снимает фильм «Поселок».

Влодзимеж Хаупе работает над трагикомедией о сельском учителе, главная роль в его фильме поручена Густаву Холубеку. Условное название картины «Пейзаж с героем». Мы собираемся предложить постановку героико-биографического фильма о Ярославе Домбровском, герое Парижской коммуны, режиссеру Станиславу Ружевичу. В сценарном портфеле объединения фантастическая киноповесть Станислава Лема «Дневник, найденный в ванной» и приключенческая драма об операции подпольщиков против секретного оружия Гитлера «Фау-I». Есть у нас и другие планы. Мы стремимся увеличить в объединении количество оригинальных сценариев, прежде всего нацеленных на разработку современной темы. Здесь мы видим свою главную задачу. Не буду пока хвастаться большими успехами, но рассчитываю в следующую поездку о них заявить. Название объединения обязывает. План должен выполняться...



Барбара Брыльска и Ян Рыбковский

В заключение гости просили передать благодарность советским зрителям за их давние и искренние симпатии к польскому кино, которому исполняется двадцать пять лет и которое стоит на пороге новых открытий, новых побед.

Англия

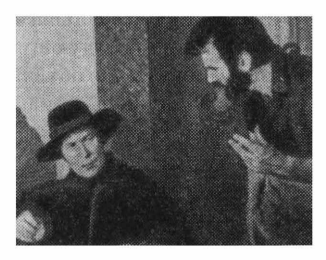
Роман И. Ильфа и Е. Петрова «Двенадцать стульев» привлек внимание не только советских кинематографистов. В Англии экранизация этого романа осуществлена режиссером Мэлом Бруксом. Натурные съемки фильма, сценарий которого написан самим режиссером, проводились в Югославии. Роль Остапа Бендера исполняет Фрэнк Лэнджелла, Кисы Воробьянинова — Рон Моуди, известный советским зрителям по фильму «Оливер!».

●

Все с большей тревогой говоря о продолжающемся наступлении американских киномонополий на английское кино, газеты сообщают и о том, что голливудская компания «Парамаунт» после нескольких лет перерыва возобновила производство фильмов в Англии. Первым из серии фильмов, которые «Парамаунт» будет ставить в Англии, объявлен фильм под странным названием «Анмэн, Уиттеринг и Зиго». На главную роль приглашен популярный актер Дэвид Хеммингс, снимавшийся в фильме Антониони «Блоу ап».

●

Английский драматург Джон Осборн уже во второй раз фигурирует в титрах как актер. Автор пьесы «Оглянись во гневе» с успехом снялся в картине «Первая любовь», поставленной режиссером-дебютантом Максимиллианом Шеллом, а ныне снимается в более крупной роли вместе с актерами Майклом Кейном и Бритт Экланд в фильме «Возчик».



Джон Осборн и Максимиллиан Шелл в фильме «Первая любовь»

●

Английская цензура ввела новые правила. Все фильмы, демонстрируемые на территории Англии, делятся на следующие четыре категории: 1) Фильмы для всех, без всяких ограничений; 2) Родители или лица, ответственные за юных зрителей предупреждаются: данный фильм содержит такие элементы, что было бы предпочтительней, чтобы его не смотрели подростки; 3) Фильм запрещается для детей до 14 лет, независимо от того, сопровождают их родители или нет; 4) Фильм до 18 лет смотреть запрещается.

В кинотеатры вообще не допускаются дети до 5 лет (а в Лондоне — до 7 лет), независимо от того, сопровождают их взрослые или нет. Введение указанных категорий — одна из попыток хоть как-то оградить подрастающее поколение от потока порнографии и жестокости.

●

В Лондоне начались съемки фильма по роману писателя Олдоса Хаксли «Дьяволы из Лудена». Это колдовская история, действие которой происходит во Франции в XVII веке. В главных ролях Ванесса Редгрейв и Оливер Рид.

●

Чарли Чаплин, которому в мае исполнился 81 год, собирается на ирландской натуре осуществить постановку своего давно задуманного фильма «Фантазия». В съемках примут участие две дочери великого комика Джозефина и Виктория, каждая из которых, как уверяют журналисты, мечтает о лаврах своей сестры Джеральдины.

Аргентина

Фильм о национальном герое Аргентины Мануэле Бельграно ставит режиссер Рене Мухика. Картина будет называться «Бельграно».

●

Издающаяся в Буэнос-Айресе «Ла гасета де лос эспектакулос» — орган кинематографических кругов — выступает с требованием предоставить аргентинским кинематографистам большую свободу творчества хотя бы в соответствии с принципами, установленными в 1957 году во время правления президента Арамбуру. При временном президенте Гидо эти положения были отменены, а при режиме Онгании произошло дальнейшее усиление цензурных запретов.

Болгария

Осенью этого года продюсер Дино Де Лаурентис приступил к съемкам нового итало-болгарского фильма под условным названием «Час выбора». Это экранизация широко известного романа Антона Дончева «Лихолетье». Расходы по созданию «Часа выбора» предстоят весьма значительные — около 15 миллионов долларов. Действие фильма происходит в XVII веке, в эпоху османского владычества в Болгарии. Главный герой эпопеи — янычар, солдат специального карательного отряда, составленного из насильно обращенных в мусульманскую веру болгарских юношей. По ходу повествования молодой воин узнает о своем болгарском происхождении и вместе с товарищами поднимает восстание против иноземных поработителей.

●

Георгий Георгиев исполняет главную роль в фильме Людмила Киркова «Следы», вос-

крешающем на экране еще одну драматическую страницу истории болгарского Сопротивления. В привычном для себя образе неустрашимого борца-антифашиста актер пытается отыскать новые краски, акцентируя близкий его творческой индивидуальности мотив так называемого «рационального» или «делового» героизма.

●

Новая работа режиссера Якима Якимова, создателя фильмов «Закон моря», «Беспокойный дом», «Человек в тени», «Процесс», картина «Рождение человека» снята по сценарию его постоянного соавтора — известного болгарского беллетриста Павла Вежинова. В кинофреске «Рождение человека» Якимов и Вежинов обращаются к проблемам нравственного усовершенствования личности. Четыре новеллы картины охватывают грандиозный период времени — от V века до 2000 года. Гротескно-фантастическая форма рассказа позволяет кинематографистам свободно оперировать сложными этическими и социальными категориями. По отзывам прессы, Вежинов и Якимов раскрывают свою концепцию гармонического человека, избегая дидактики и тезисности, не впадая в прямолинейный максимализм и вместе с тем утверждая высокую гражданственность.

●

Актер Хирам Келлер, дебютировавший в «Сатириконе» Феллини в роли Аскилта и сразу же замеченный в кинематографическом мире, приглашен режиссером Эрипрандо Висконти исполнять одну из главных ролей в итало-болгарском фильме по роману Жюля Верна «Михаил Строгов» (о съемках этой картины мы сообщали в предыдущем номере).

●

Свою шестнадцатую за восемь лет работы в кино роль советский актер Николай Бурляев играет в картине болгарского режиссера Маргарита Николова «Стихи», посвященной событиям минувшей войны, забавным и горестным перипетиям мальчишеской дружбы.



Кадр из фильма «Стихи»

Бразилия

«У меня есть одна мечта» — так называется фильм, который будет ставить молодой сценарист Аугусто Каминито, впервые выступающий в качестве режиссера. Фильм этот — социальная драма из современной жизни. Съемки будут вестись на реке Амазонка, на борту парохода. Главные роли будут исполнять француз Пьер Клементи и два бразильских актера, один из которых индеец. Финансирует постановку прогрессивная итальянская фирма «Сан Диего Чинематографика» представляющая кооператив, членами которого являются все, кто принимает участие в работе над фильмом, в том числе технический и обслуживающий персонал. Перед отъездом в Бразилию организатор этой фирмы-кооператива Ренцо Росселлини в интервью итальянскому агентству АНСА заявил о намерении «Сан Диего» установить и развивать нетрадиционные связи с иностранными кинофирмами и отдельными кинематографистами. «В Бразилии я постараюсь,— сказал Росселлини,— наладить сотрудничество такого рода, какое я уже установил с киноорганизациями африканских, арабских стран и с социалистическими странами». Росселлини-младший отметил, что Бразилия сегодня в области кино вышла на мировую арену. «Благодаря создателям «нового кино»,— сказал он,— Бразилия стала одним из самых интересных, многообещающих, живущих напряженной внутренней жизнью центров мирового киноискусства. Поэтому я прежде всего и обращаюсь к кинематографии этой страны». Он выразил надежду на укрепление содружества кинематографистов Европы и Латинской Америки, в первую очередь Бразилии, которое поможет спасти культурные и идейные ценности передового киноискусства и отразить натиск кинофирм США, достигших весьма высокого технического уровня.

Испания

Французская актриса Ирен Демик, а не Катрин Спаак, как было объявлено первоначально, будет исполнять роль герцогини Альба в фильме о великом художнике Гойе и его эпохе, который снимает испанский режиссер Нино Кеведо. Съемки ведутся в городе Аранхуэсе. В роли Гойи — актер Франсиско Рабаль, в числе участников фильма — французский актер Жак Перрен.

●

Хуан Луис Буньюэль, сын всемирно известного испанского режиссера, готовится к съемкам своего первого полнометражного фильма «Леонор». До этого он много лет был ассистентом Луиса Бунюэля и снял несколько короткометражных фильмов, в том числе «Гончар» и «Каланда». Предполагается,

что фильм, представляющий собой любовную хронику XV века, будет сниматься во Франции при финансовой помощи Французского Киноцентра.

Италия

Состоялось присуждение «Серебряных лент» за 1970 год — премий, которыми ежегодно награждаются итальянские кинематографисты по всем видам их деятельности. Премии эти ныне самые авторитетные в Италии — их присуждают путем «референдума» члены Национального профсоюза кинематографических журналистов. На этот раз кинокритики вынесли следующие решения: «Серебряная лента» за лучшую режиссерскую работу присуждена Лукино Висконти («Гибель богов»); за лучший оригинальный сюжет — Марко Феррери («Диллинджер мертв»); за лучший сценарий — Фабио Карпи и Нело Ризи («Дневник одной шизофренички»); за лучшее исполнение главной женской роли — актрисе Паоле Питагора («Ничего не знаю о ней»); за лучшее исполнение главной мужской роли — актеру Нино Манфреди («В святой год»); за лучшее исполнение эпизодической женской роли премия не присуждена; за лучшее исполнение эпизодической мужской роли — актерам Фанфулле («Феллини-Сатирикон») и Умберто Орсини («Гибель богов»). За лучшую музыку к фильму премию получил композитор Эннио Мориконе («Устрой как-нибудь вечером ужин»). За лучшую операторскую работу: за черно-белый фильм — Витторио Стораро («Юность, юность»), а за цветной фильм — Джузеппе Ротунно («Феллини-Сатирикон»). Присуждены также премии продюсерам и художникам. Ежегодно одна «Серебряная лента» присуждается и иностранной картине. В этом году ею награжден режиссер Джон Шлезингер за фильм «Полуночный ковбой».

Одновременно работало жюри профсоюза кинокритиков по присуждению «Серебряных лент» за работы в области документального кино. Лучшим признан фильм режиссера Бруно Боццетто «Эго». За операторское мастерство премии «Серебряная лента» получили операторы-документалисты Э. Кортезе (за цветной фильм режиссера М. Гандина «Дом как остров») и Д. Турини (черно-белый фильм Д. Феррары «Третий мир» у порога нашего дома»).

●

Конкуренция между кино и телевидением вступила в Италии в решающую фазу, причем как в организационном, так и в художественном отношении явное преимущество в этой упорной борьбе на стороне ТВ. Подтверждение тому — фильмы последнего кинофестиваля в Венеции. Наиболее значительные произведения, представленные Италией,— «Сократ» Роберто Росселлини, «Клоуны» Федерико Феллини, «Стратегия паука» поэта-режиссера Бернардо Бертолуччи — созданы на средства Итальянского телевидения и снимались как телефильмы.

Последний успех ТВ — привлечение к работе таких больших актеров кино, как Анна Маньяни и Марчелло Мастроянни, таких режиссеров, как Роберто Росселлини, Федерико Феллини, Луиджи Коменчини, Нанни Лой и многие другие. Как мы уже писали, Анна Маньяни, долгие годы враждебно относившаяся к работе на телевидении, начала сниматься в серии телефильмов, которые ставит молодой режиссер Альфредо Джаннетти, специально пишущий для нее сценарии; в этих телефильмах Маньяни создает близкие ей народные, типично римские образы, которых ей уже давно не предлагали кинофирмы.

Вслед за первой серией телефильмов (шесть новелл) планируются съемки следующей серии. Первые теленовеллы представляют собой, по существу, фильмы среднего метража. Они посвящены переломным моментам итальянской истории: объединению страны («1870 год»), участию в первой мировой войне («Певичка»), захвату власти фашистами, освободительной борьбе партизан и подпольщиков. Вместе с Анной Маньяни в этих фильмах (впервые на телевидении) снимаются Марчелло Мастроянни и популярнейший молодой эстрадный певец Массимо Раньери, недавно с успехом дебютировавший в кино в фильме Болоньини «Метелло». Вот что говорит о работе на ТВ Анна Маньяни: «Теперь, когда я наконец нашла средство и возможность быть использованной как актриса на телевидении, я восхищаюсь этим новым для себя опытом... Телевидение всегда меня пугало из-за некоторых налагаемых им при работе ограничений, но в этом случае все по-другому. Персонажи, которых я воплощаю, созданы специально для меня, «по мерке», они мне очень нравятся, даже трудно сказать, какой из них я предпочитаю. Кроме того, Джаннетти снимает как в кино, с обычным



Кадр из фильма «Сократ»

для съемочной площадки освещением, не отмечает мелком на полу пространство, за пределы которого я не должна выходить. Я согласилась после многих сомнений... Надеюсь, что работа будет успешной, так как я очень критически отношусь к себе и каждый раз, закончив съемки, просматривая отснятый материал, становлюсь обычным зрителем».

●

В числе фильмов, показанных Италией на Международном кинофестивале в Венеции, внимание прогрессивной критики привлекла картина молодого режиссера Антонелло Бранки, название которой можно примерно перевести как «Лови время». Это произведение, решительно обличающее современную Америку, долго не хотели допускать на фестиваль: показанное в нем «другое лицо» Соединенных Штатов слишком страшно и пугает буржуазного зрителя. Герой фильма — негритянский актер Норман Джэкоб, но его драма отчуждения от общества, трагедия личности, отторгнутой капиталистической системой, лишь повод для того, чтобы показать широкую картину сегодняшней американской жизни. Газета «Унита» пишет: «...Этот фильм обладает тем достоинством, что наконец показывает нам события такими, каковы они на самом деле, как они происходят в действительности. Это поучительное произведение без усложненных интеллектуальных «надстроек»... Это политическое произведение, в котором содержится «послание» к зрителям и никогда ранее нами не виданные свидетельские показания очевидца». Газета отмечает, что вместе с тем в фильме немало тонких изысков в духе фильма Антониони об Америке «Забриски Пойнт» — и в области операторского искусства и в области монтажа. Но главным остается четкий политический и социальный анализ американского империализма во всех его разнообразных формах и проявлениях в повседневной действительности. Картина Антонелло Бранки снята полностью в Соединенных Штатах.

●

Режиссер Марко Беллоккио, первой же картиной «Кулаки в кармане» выдвинувшийся в «мэтры» итальянского «молодого кино» (или «кино протеста», как его называют итальянцы), сейчас готовит свой третий по счету фильм с рабочим названием «Во имя отца». Подобно предыдущим картинам Беллоккио, это будет гротеск с «драматическими моментами». Действие происходит в католическом колледже в годы клерикального наступления папы Пия XII в Италии. Действующие лица — священники, преподаватели, родители (словом, представители «среднего» поколения итальянцев в возрасте 40—45 лет), но в первую очередь — ученики, воспитанники колледжа, подростки и юноши до 18—20 лет. Найти сорок пять молодых людей (таково число учеников) оказалось весьма трудно, ибо Беллоккио хочет, чтобы все они были актерами-профессионалами. Режиссер, по его словам, хочет показать в фильме мир буржуазного лицемерия, нечистой совести, обмана. По-видимому, это антиклерикальное произведение будет в какой-то степени автобиографическим: сам Беллоккио учился в провинциальном католическом колледже.

●

Начались съемки фильма «События в Бронте», который ставит режиссер Флорестано Ванчини, знакомый советским зрителям по антифашистскому фильму «Долгая ночь 1943 года». Режиссер верен теме народной борьбы. Он повествует об одном мало известном факте времен Гарибальди и борьбы за освобождение и объединение Италии — о народном восстании в селении Бронте. Главную роль в фильме исполняет актер Иво Гаррани (наши зрители недавно видели его в роли Муссолини в «Освобождении»). Вместе с итльянцами в картине снимается много югославских актеров, так как она совместного итало-югославского производства.

Куба

Большое развитие в последние годы получили кинопередвижки, которые показывают фильмы крестьянам самых отдаленных и труднодоступных районов острова. Работой по организации «передвижного кино» руководит Кубинский институт киноискусства и кинопромышленности (ИКАИК). Первая кинопередвижка отправилась в рейс в 1961 году, а в 1969 году в различных районах страны было проведено 74 980 киносеансов, которые посетило более семи с половиной миллионов зрителей. Киномеханики передвижек (они же шоферы) выполняют обязанности и лекторов, делая перед началом сеанса краткое «эстетическое и идеологическое вступление» к фильму. Кинопередвижки явились на Кубе мощным средством идейного, культурного и политического воспитания. Демонстрируются кубинские, латиноамериканские, советские фильмы, картины социалистических стран, а также прогрессивные произведения и классика западного кино, иногда ленты молодых кинематографий Африки, борющегося Вьетнама.

●

Внимание кубинской кинокритики привлекают два новых фильма среднего метража — «Время настоящих людей» режиссера Рогельо Париса и «К югу от Маньядеро» режиссера Октавио

Кортасара. Первый посвящен борьбе против контрреволюционных групп в период 1961—1965 годов в районе Сьерра Эскамбрей. Критика в целом положительно отзывается о фильме, но упрекает режиссера в погоне за дешевыми эффектами и в некотором схематизме персонажей. Вторая, более традиционная по своему построению картина, понравилась критике и зрителям, пожалуй, больше, чем первая, благодаря сдержанному, даже суховатому тону повествования. Манера, в которой она сделана, оказывает более сильное воздействие, чем зрелищные эффекты. В фильме рассказывается о бывших охотниках на крокодилов, ставших крестьянами и обрабатывающих землю. Раз в год они отправляются на охоту, но не убивают, а доставляют свою драгоценную добычу в специальный центр по разведению крокодилов.

●

С нетерпением ожидают кубинцы окончания съемок нового полнометражного художественного фильма «Первые тридцать лет» режиссера Хосе Массипа. Лента повествует о борьбе Кубы за независимость в период с 1868 по 1896 год и основывается, главным образом, на дневниках Хосе Марти. Впервые кубинское кино делает попытку широко показать деятельность и личность этого выдающегося поэта и борца.

Марокко

В Рабате начал выходить журнал «Кино-3». В издании его участвуют марокканские и французские кинокритики. Цель нового журнала — способствовать развитию национального марокканского киноискусства.

Мексика

Мексиканские кинематографисты начинают снимать фильмы за пределами своей страны. В ОАР отправилась съемочная группа, которая отснимет там некоторые сцены приключенческого фильма «Калимна, невероятный человек». Ставит его режиссер Альберто Марискала. Марискала, мексиканец по происхождению, родился в Чикаго. Переехав в Мексику, он снял здесь 24 картины. Один из его последних фильмов «Все за ничто» был удостоен нескольких «Серебряных богинь» — национальных мексиканских кинопремий (за лучшую режиссуру, актерское исполнение, операторскую работу и т. д.).

Норвегия

«Девушка на зеленой горе» — фильм по мотивам ибсеновского «Пер Гюнта». Снимают его норвежские кинематографисты совместно с англичанами. Постановщик — Майкл Эллиот, в главной роли — Том Кортни. Сообщая об этом, газеты Осло отмечают, что в последнее время компания «Норск фильм» успешно осуществляет совместные кинопостановки. Как пример плодотворного сотрудничества указывается советско-норвежский фильм о знаменитом полярном исследователе Фритьофе Нансене.

Польша

Закончены съемки фильма «Маддалена», которые режиссер Ежи Кавалерович вел в Риме и в двадцати двух селениях вокруг итальянской столицы. В главных ролях снимались итальянская актриса Лиза Гастони и молодой актер английского театра Эрик Вуф. В опубликованном в Италии сообщении об окончании съемок указывается, что «речь идет не об обычном хроникальном фильме о церкви, а о психологическом фильме, посвященном проблемам современной женщины и имеющем общечеловеческое значение».

●

Режиссер Юлиан Дзедзина поставил в творческом объединении «Вектор» фильм «Малый», рассказывающий о жильцах рабочего общежития — людях, по тем или иным причинам оказавшихся вне привычной для себя среды и постепенно обретающих общественное и душевное равновесие, активно включающихся в жизнь и производство. В центральной роли занят Януш Гайос, снискавший себе необычайную популярность в Польше и за ее пределами участием в телевизионной серии «Четыре танкиста и собака». Его партнерами по фильму стали Густав Луткевич, Болеслав Плотницкий, Веслав Голас, Магда Завадска, Анна Негребецка.

●

В ознаменование 25-летия польской кинематографии газета гданьского воеводства «Голос взморья» по итогам читательского конкурса признала лучшим польским фильмом картину Ежи Гофмана «Пан Володыевский», а лучшими актерами отечественного кино — исполнителей центральных ролей в экранизации этого романа Генрика Сенкевича Магду Завадску и Тадеуша Ломницкого.

●

Марек Пивовский в сатирической комедии «Рейс» повествует о забавных происшествиях на одном из пароходов, совершающих плавание по Висле. Эта картина явилась дебютом недавнего документалиста в игровом кино. Пристрастие к достоверности в передаче поведения героев, атмосферы действия и на сей раз не изменило режиссеру — большинство эпизодических персонажей и персонажей так называемого «второго плана» воплощено на экране усилиями непрофессиональных актеров. Главные роли в «Рейсе» исполнили актеры Станислав Тым, Здислав Маклакевич.

●

Проблемам сегодняшнего дня посвящает свою новую работу старейший режиссер польской кинематографии, автор знаменитого фильма «Последний этап» Ванда Якубовска. Картина, над которой работает Якубовска, носит условное название «150 в час». Автор сценария — Эдвард Редлинский, главный оператор — Кшиштоф Виневич.

Румыния

Мирча Мурешан, один из наиболее интересных режиссеров молодого поколения, закончил недавно работу над фильмом «Топор», который был высоко оценен критикой. Героиня фильма — горянка с мужественным и стойким характером. Она отправляется в горы по следам мужа, исчезнувшего вместе со стадом, разыскивает преступников, жертвой которых он оказался, и мстит им за его смерть. В этом полном напряжения повествовании тонко передан психологический процесс, выражающий сложные чувства героини.



Кадр из фильма «Топор»

●

Продолжая серию крупных исторических полотен, румынское кино выпускает новую ленту «Михай Витязул» («Михай Храбрый»), посвященную крупному господарю румынских княжеств конца XVI века, предпринявшему попытку создать централизованное государство и вырваться из-под турецкого ига. Имя Михая осталось в истории как имя отважного военачальника. В фильме снимались Амза Пеля, Септимиу Север, Ион Бесою. В массовых сценах занято до шести тысяч человек.

●

Действие нового художественного фильма «Вечеринка» происходит в дни освобождения Румынии в августе 1944 года. События, происходящие в одну ночь, позволяют авторам противопоставить людей самого разного духовного строя. Группа коммунистов пользуется «светской» вечеринкой, чтобы выполнить свою сложную ответственную миссию. Режиссер фильма Мальвина Уршяну продолжает свои поиски в психологическом кино, начатые ею в предыдущем фильме «Неулыбающаяся Джоконда». Зрители встретятся со знакомыми актерами Раду Белиганом, Георгом Ковачем, Ионом Финтештяну и многими дебютантами в кино.

●

Профессору Думитру Сукяну — старейшему румынскому киноведу и критику недавно исполнилось 75 лет. Первые его заметки, рецензии, хроники появились полвека назад в прогрессивном журнале «Вяца ромыняскэ», которым он долгие годы руководил вместе с другими деятелями румынской культуры, в том числе с Г. Ибраилян и М. Садовяну. Его перу принадлежат труды по социологии, литературоведению, психологии. Сукяну, еще в юности полюбив кино, которое он считает «величайшей школой счастья, лучшей школой по изучению искусства, наконец, чудом», является автором первого в Румынии «Учебника кино», многих монографий о режиссерах, актерах немого кино, по его словам,— «извечной и основной школы настоящего и будущего кинематографа».

Задолго до освобождения Румынии Сукяну познакомил румынских читателей и любителей кино с произведениями советского киноискусства, с творчеством его ведущих мастеров — Эйзенштейна, Пудовкина, Довженко и других. В демократической Румынии юбиляр помог формированию национальной школы кинокритики и с новой силой раскрыл компоненты кино как «величайшего явления культуры и способа массового воспитания нового человека».

США

Американский писатель прошлого века Генри Дэвид Торо предпочел отправиться в тюрьму, лишь бы не платить налог, который шел на финансирование войны против Мексики — войны, объявленной писателем «аморальной». Этот поступок Торо, столь живо перекликающийся с сегодняшней борьбой прогрессивных американцев против агрессии во Вьетнаме и Камбодже, подсказал двум драматургам — Джерому Лоуренсу и Роберту Ли мысль написать пьесу «Ночь, проведенная Торо в тюрьме». Теперь это антивоенное произведение будет экранизировано. Фильм об американском писателе выпустит кинофирма «Юниверсл».

●

Французский писатель Ромэн Гари в открытом письме в газету «Франс-суар» с гневом пишет о гнусной травле, которой подвергается в США со стороны некоторых органов печати его жена — американская актриса Джин Сиберг, участница движения за гражданские права и против расовой дискриминации. Эти преследования привели к



Джин Сиберг

преждевременным родам и смерти ее ребенка. «Даже дикие звери,— пишет Ромэн Гари,— уважают самку, ждущую детеныша. Теперь наступили времена убийц-душителей, мечтающих о ноже, как у банды Мэнсона, умертвившей Шерон Тейт и ребенка, которого она носила в чреве... Начала все это одна ведьма из Голливуда, написавшая несколько строк, которые были подхвачены сотней других газет Соединенных Штатов: «Согласно полуофициальным источникам, одна знаменитая американская кинозвезда, проживающая в Париже, ожидает ребенка, отцом которого является лицо, принадлежащее к «Черным пантерам». «Источники» эти,— продолжает Гари,— вероятно, мафия или ФБР. После опубликования этих «полуофициальных сведений» Сиберг заболела и врачи с трудом ее спасли... Потом в бой ринулся «Ньюсуик», писавший в номере от 17 августа: «Джин Сиберг ожидает ребенка, отец которого—активист-негр, встреченный ею в Калифорнии...» После того как актриса прочла эти новые инсинуации, ее пришлось на вертолете отвезти из селения, где она отдыхала, в больницу в Женеве. Произошли преждевременные роды. Ребенка спасти не удалось. Новорожденная была белой. «Эта маленькая искорка жизни — моя, согласно всем законам Франции,— пишет в своем трагическом письме Гари.— Но «Ньюсуику» наплевать на законы нашей страны. Этот журнал орудует в соответствии с более удобными ему законами — теми, что в течение полувека обеспечивают процветание американской мафии...»

●

Вслед за международными кинофестивалями в Нью-Йорке, Сан-Франциско, Чикаго и Атланте пятый американский город — Рочестер в штате Нью-Йорк — стал фестивальным городом Соединенных Штатов. На проводившийся с этого года фестиваль в Рочестере (в октябре) были приглашены многие страны, в частности, те, кинематография которых мало известна в США.

●

Ассоциация киноактеров Голливуда, в порядке защиты профессиональных прав своих членов, заявила о необходимости выработать кодекс, который предусматривал бы поведение актеров, снимающихся в фильмах с эротическими сценами, а также в любых сценах, где им приходится обнажаться. Кодекс должен дать актерам право отказываться выполнять некоторые указания сценария или требования режиссера, причем все случаи должны быть твердо регламентированы. Изучением этого ставшего, как видно, неотложным вопроса занимаются два специально созданных комитета — один в Голливуде, другой в Нью-Йорке. Комитеты выработают доклад, который послужит основой для переговоров Ассоциации актеров с продюсерами. Например, предусматривается не допускать на съемочную площадку посторонних при съемке некоторых сцен; заранее предупреждать актеров о том, что им предстоит сниматься в сексуальных сценах или обнажаться, и так далее. Как можно видеть, комитеты и Ассоциация даже не помышляют поднять голос против включения в фильмы подобных сцен или против производства эротических и порнографических лент: речь идет лишь о том, чтобы хоть как-то оградить чувство стыдливости и приличия.

●

Картина Альберта Зугсмита «Исповеди курильщиков опиума» представляет собой, по мнению критики, экзотическую смесь из фантасмагорий Томаса де Квинси, сентиментально-уголовных повествований Уилки Коллинза и беспросветной таинственности Дэшила Хэммета. Но судя по всему, ни «демоническая» эрудиция постановщика, бывшего продюсером Орсона Уэллса, ни артистическое обаяние героев (Винсента Прайса и Ричарда Лу) не помогли спасти фильм от пустых залов и скептицизма профессиональных оценок. Впрочем, более чем сдержанный прием зрителей и кинематографистов отнюдь не способен остановить великолепно налаженный в Голливуде конвейер авантюрных «исповедей». Очередной боевик о наркоманах, сутенерах и убийцах ждет своей очереди.

●

Ностальгией сыновей клана Джона Форда по временам расцвета вестерна называет евро-

пейская и американская критика фильм Эндрю Маклаглена «Гиганты Запада». Исполнение Джоном Уэйном главной роли отмечено горечью и усталостью, нотки рефлексии проскальзывают в образе когда-то цельного, как монумент, персонажа Рока Хадсона. Очевидно, «гигантам» Запада американский кинематограф закатывает роскошные некрологи.

Франция

Французские режиссеры все чаще обращаются к экранизации литературных произведений. О некоторых из них мы уже сообщали. Сейчас Жорж Франжю снимает «Проступок аббата Мюре» по роману Эмиля Золя, подчеркивая в своих высказываниях актуальность этого произведения, его антиклерикальный характер. К драме Виктора Гюго «Рюи Блаз» обратился режиссер Жерар Ури — он поставил по мотивам этого произведения фильм «Мания величия», в котором в духе плутовского романа показаны отношения между хозяином и слугой. Главные роли исполняют Луи де Фюнес и Бурвиль. Режиссер Жак Деми продолжает работу над фильмом «Ослиная шкура» — экранизацией сказки Перро с Катрин Денев и Жаком Перреном в главных ролях.

●

Несмотря на то, что Андре Кайатт заявил о своем отказе от намерения поставить фильм, в котором была бы воссоздана история Габриэль Рюссье — молоденькой учительницы, полюбившей своего ученика и покончившей самоубийством в результате травли,— вокруг его фильма продолжается полемика. Картина «Умереть от любви», которую сейчас снимает Кайатт, уже не будет посвящена «делу Рюссье», а только оттолкнется от этого случая, чтобы подвергнуть тщательному анализу жизнь французской провинции. Однако суд, лицей и университет в городе Руане, где идут съемки и где состоялся процесс над Рюссье, не дают Кайатту разрешения снимать в своих помещениях и на принадлежащей им территории. Помехи, чинимые местными властями, показывают, насколько актуальной и острой оказалась выбранная режиссером тема: косность и предрассудки французской провинциальной буржуазии.

●

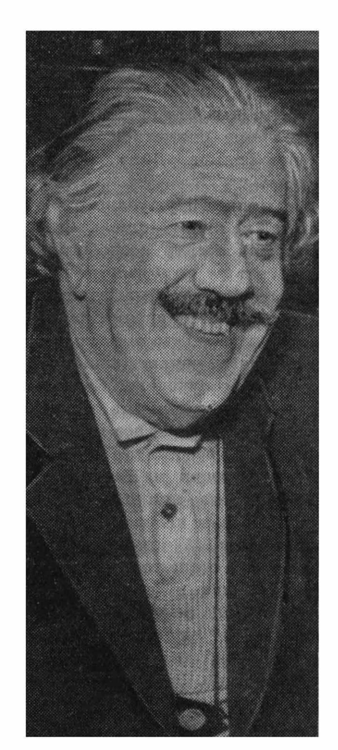
Франсуа Трюффо, закончив фильм «Семейный очаг», решил сделать перерыв в работе на съемочной площадке, поскольку молодая пара — герои его фильмов — поженились и счастливы и к ним можно больше не возвращаться. «Я рад, что в течение года не буду заниматься кино,— сказал режиссер.— После поставленных мною десяти фильмов я чувствую необходимость остановиться и сесть писать. Я напишу сборник новелл, вдохновленных моим прошлым. Быть может, они лягут в основу моего следующего фильма в 1972 году».

●

Видный французский писатель Роже Пейрефитт — автор нашумевшей книги «Ключи святого Петра», навлекшей на него гнев Ватикана, открыл в себе призвание комедийного киноактера. 63-летний писатель дебютирует в кинокомедии «Он и она», которую ставит режиссер Жан Орель. Мысль сниматься в кино пришла Пейрефитту, когда он смотрел по телевизору записанное на пленку собственное выступление, посвященное своей последней книге «Французы». Глядя на свое изображение, писатель решил, что в нем пропадает комедийный дар. В комедии Ореля писатель исполняет роль французского министра культуры.

●

Мишель Симон не хочет больше сниматься в кино. Семидесятипятилетний артист уходит на покой. «Я ухожу,— сказал он корреспонденту журнала «Фигаро литтерэр»,— так как я уже стал предметом кино. Кончено, я больше не могу быть Пьеро. С 1945 года меня игнорировали молодые режиссеры. Они мне предлагали только клоунады. «Старик и ребенок»? Да, но это было исключением. И только потому, что никого другого не нашли и предложили роль мне». Его последний фильм — недавно вышедший на экраны «Дом» Жерара Браша — явля-



Мишель Симон

ется своего рода продолжением «Старика и ребенка». По мнению рецензента газеты «Монд», фильм сочетает юмор и нежность, которую в наш жестокий век незаслуженно обзывают сентиментальностью. Мишель Симон играет старого мудреца-философа, живущего в старинном замке в обществе лишь одного верного и такого же старого, как и он, слуги. В замок вдруг попадает молодая девушка со своим возлюбленным и целой компанией друзей. Старик радушно принимает незваных гостей и устраивает по их просьбе вечеринку. Он как бы возвращается в забытый мир. И вот, в тот момент, когда он находится во власти нахлынувших воспоминаний, время перестает существовать для него. «Меня свел с Жераром Брашем случай,— рассказывает Мишель Симон,— он был автором сценария и диалогов. Они были так хороши, что, когда Браш предложил мне сниматься в своем первом фильме «Дом», я согласился».

О влиянии буржуазного государства на кино Мишель Симон отозвался весьма неодобрительно: «Раньше во Франции кинопромышленность была второй по масштабам после автомобильной. Старое дерево сегодня засыхает. Кроме того, раньше кино было хорошо организовано. Сценарий нам давали за добрый месяц до съемок. Теперь же все импровизируют... И вообще это мир лжи. Я был в жюри на фестивале в Йере, так там единственный хороший фильм не получил никакой премии. А премированный фильм был освистан, да так, что автор не знал, куда деваться. Я его утешал. А на другой день появились в прессе фотографии этого несчастного, которого я поддерживаю. И без всякой улыбки сообщалось, что я его тепло поздравил.

Короче, я ухожу. Ухожу, испытывая отвращение и одновременно утешение... Утешение приемом, которое мне в свое время оказывала публика...»

Мишель Симон, тем не менее, не хочет терять связи с театром.

А пока старый актер осел в своем загородном доме, где собирается писать мемуары.

●

Несмотря на весьма почтенный возраст — 81 год, Абель Ганс не намерен покидать режиссерское поприще. До конца года он думает закончить работу сразу над двумя фильмами — костюмно-исторической драмой «Христофор Колумб» и новой версией «Вампира из Дюссельдорфа».

●

В фильме Клода Шаброля «Разрыв», посвященном драме из жизни любителей наркотика ЛСД, участвовали Жан-Пьер Кассель, Стефан Одран, Жан-Клод Друо, Катрин Рувель, Анни Кордей и другие. Исполнительница главной роли Стефан Одран снимается в кино с 1959 года; она дебютировала в «Милашках» Клода Шаброля, затем снималась в целом ряде его картин: «Ландрю», «Демаркационная линия», «Скандал», «Лани», «Неверная жена», «Мясник». Большой успех актрисе принес фильм Анатоля Литвака «Дама в автомобиле — в очках и с ружьем», вышедший на экраны Франции в прошлом году. Работу в «Разрыве» Одран считает наиболее удавшейся в своей актерской биографии. Нечто подобное заявил журналистам и Жан-Пьер Кассель. «Мне уже приходилось до этого исполнять сложные драматические роли,— сказал он,— например, у Филиппа де Брока в «Шутнике», где центральный образ был насквозь пронизан жестокостью... Очевидно, что и в «Разрыве» мой персонаж внушает прежде всего ненависть, отвращение. Но Шаброль добился, чтобы я сыграл более отчетливо и подтекст роли, сделал своего героя не только одиозным, но и жалким, потерянным, увидел в нем жертву. Роль увлекла меня, ибо я никогда не стремлюсь к тому, чтобы ограничивать себя одним типом персонажа. Шаброль мне в этом помог».

●

Журнал «Кайе дю синема» в списке наиболее значительных французских фильмов, демонстрировавшихся в последнее время на экранах страны, называет «Театрик Жана Ренуара» Жана Ренуара, «Кинематограф» Мишеля Боле, «Мало-помалу» Жана Руша, «Мятежник» Филиппа Карреля. Среди итальянских картин упомянуты «Феллини-Сатирикон», «Под знаком Скорпиона» братьев Тавиани, «Каприччо» Кармело Бене, «Диллинджер мертв» Марко Феррери. Из лент американского производства отмечены «Парнишка Билли» Абрахама Полонского, «Лица» Кассавитиса, «Революция» Джека О'Коннена, две экспериментальные работы Эда Эмшвиллера.

●

Один из ветеранов французского кинематографа Клод Отан-Лара ставит по собственному сценарию фильм «Красное и белое», основой которого послужил роман Стендаля «Люсьен Левен». Главную роль режиссер поручил Леонарду Уайтингу, молодому английскому актеру, завоевавшему известность своим дебютом в «Ромео и Джульетте» Франко Дзеффирелли.

●

Во Франции происходит своеобразный обмен между эстрадой и кино. Актеры кино все чаще выступают с пением на эстраде и записываются на пластинки, а шансонье пробуют свои силы

в кинематографе. К числу певцов, снимающихся в кино, недавно примкнула и Мирей Матье. Популярная певица выступит в английском фильме «Малый свет и великие личности», съемки которого будут происходить на юге Франции. Это будет дебютом певицы в кино, если не считать ее эпизодического появления в советском фильме «Журналист».

ФРГ

В Бад-Штебене объявлена конференция на тему «Кино и его отношения с нацистским режимом». Широкое обсуждение данного вопроса проводится впервые. Это интересное мероприятие организовано по инициативе киноцентра «ХОФ» при участии ряда студенческих и молодежных организаций.

●

Кинофирма «Аллианц-фильм — Терра фильмкунст» ведет съемки комедии с участием известного комедийного актера Гейнца Эрхарда в итальянском городке Каорле неподалеку от Венеции. Рабочее название фильма — «Караул, пришли немцы!». В комедии рассказывается о пожилом немце, приехавшем отдыхать в Каорле и влюбившемся в молодую итальянку. Ставит фильм Рольф Ольсен. В числе участников фильма — Ирина фон Бентгейм, Рут Стефан, Гюнтер Эршке и другие западногерманские актеры.

Чили

Неподалеку от чилийской столицы Сантьяго идут съемки фильма «Арауканка» (араукaны — племена южноамериканских индейцев, которые оказывали упорное сопротивление испанским колонизаторам). В главной роли Инессы де Суарес снимается итальянская актриса Эльза Мартинелли.

●

В чилийском кино, несколько лет назад впервые привлекшем к себе внимание мировой критики и зрителей, продолжаются опыты создания реалистических произведений. К числу таких принадлежит проникнутая критическим духом социальная лента режиссера Патрисио Каулена «Дом, в котором мы живем». Каулен поставил перед собой задачу подробно исследовать сорокалетний отрезок жизни типичной семьи чилийских мелких буржуа. Задача эта осложняется тем, что режиссеру хочется год за годом проследить жизнь своих ординарных героев.

Чехословакия

Братиславская студия документальных фильмов ведет съемки обширного цикла картин (очевидно, их будет около четырнадцати), посвященных истории Коммунистической партии Чехословакии. Каждая лента воскрешает определенный этап пути славного авангарда чехословацких трудящихся. Картины предназначены для широкого показа по телевидению.

●

Режиссер Православ Флак снимает по сценарию, написанному им в соавторстве с Камилом Пиксой, фильм с поэтическим названием «У истоков реки Влтавы». Однако содержание картины носит вовсе не идиллический, а драматический, даже зловещий характер. В подзаголовке сценария значится: «Кинометафора о массовых убийствах в концлагере в последние дни второй мировой войны», а основой ее послужил реальный факт — поголовное уничтожение военнопленных советских офицеров в лагере близ реки Влтавы, охранявшемся специальными частями СС. Эта трагедия получила в фильме своеобразное истолкование, близкое по духу и манере изложения к легенде. Дело в том, что подлинные обстоятельства гибели заключенных до сих пор документально не выяснены, и поэтому Флак и Пикса рискнули построить сюжет по принципу художественной фантазии. Вот приблизительная схема происходящих в картине событий.

Военнопленный Иван, в прошлом музыкант, становится вынужденным участником ежедневных развлечений коменданта лагеря — играет в канцелярии на скрипке, хозяин аккомпанирует ему на рояле. Однажды Иван видит в окно, что группа заключенных нападает во дворе на охрану, предпринимая отчаянную попытку вернуть свободу. Иван невольно обрывает игру. Комендант спрашивает его о причинах столь затянувшейся паузы. Иван отвечает, что задумался о жизни без плена. Комендант возражает, говорит, что жизнь без плена невозможна, ибо каждый человек в плену у самого себя, у собственных вкусов и страстей. Словно не замечая происходящего под окнами, комендант приказывает Ивану сыграть поэму Сметаны «Влтава» — спокойную, неторопливую, полную умиротворенной гармонии. Однако Иван играет совершенно другую мелодию — бурную, взволнованную, трепетную. Комендант слушает, как завороженный. Затем действие переносится во двор лагеря, где фашист-меломан прохаживается мимо трупов зверски расстрелянных заключенных. Время от времени раздаются выстрелы — это эсэсовцы добивают раненых. Вдоль охраны ровными рядами сложены убитые. Видны лица погибших — среди них скрипач Иван. А в канцелярии коменданта среди вещей занимает свое место скрипка, на которой так и не прозвучала мелодия Сметаны. Финальные титры строги, немногословны:

«В конце минувшей войны, в точно не установленный день в лагере военнопленных у истоков Влтавы были расстреляны неизвестные офицеры Красной Армии...»

●

Олджрих Липский, постановщик «Лимонадного Джо», верный своей привязанности к кинематографическим пародиям, готовится осмеять штампы коммерческого детектива в комедии с весьма характерным названием «Четырех убийств вполне достаточно, дорогая!».

●

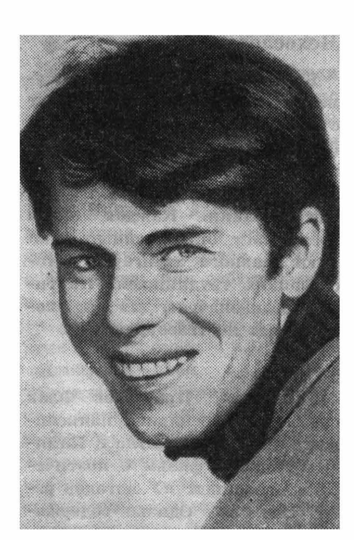
Режиссер Вацлав Ворличек и сценарист Милош Мацоурек, авторы известной кинопародии на комиксы «Кто хочет убить Джесси?», решили в аналогичном гротескном стиле поставить комическую фантазию «Кто хочет убить короля?». Исполнительница главной роли Ива Янжурова предстанет на экране в трех лицах: актрисы, женщины-робота и убийцы. Ольга Шоберова, игравшая Джесси, занята в эпизодах новой комедии.

Швеция

Ингмар Бергман подписал контракт в Лондоне с одной из голливудских фирм о постановке фильма «Прикосновение». Это первая картина шведского режиссера на английском языке. Главную роль в ней будет исполнять американский актер Эллиот Гулд, получивший известность после участия в фильме «MASH», завоевавшем первую премию в Канне. В других ролях шведские актеры Биби Андерссон и Макс фон Сюдов. Автор сюжета и сценария сам Бергман. Это история любви молодого археолога, попавшего в больницу, и жены одного из врачей. Английская печать, в том числе «Таймс», пишет, что Бергман, согласившись ставить фильм на американские средства, подчинился Голливуду; однако шведский режиссер выговорил в качестве обязательного условия, что его картина не подвергнется купюрам и переделкам, даже если они будут продиктованы «так называемыми коммерческими требованиями».

●

В Стокгольме находится французский актер Лоран Терзиев, согласившийся сниматься во втором фильме американской писательницы и режиссера Сьюзен Зонтаг, который она будет ставить в Швеции. Фильм называется «Брат Карл», и Терзиеву предназначена в нем главная роль солиста классического балета. Вместе с Терзиевым и актрисой Женевьев Паж в картине приглашены сниматься шведские актеры Кеве Хьелм и Гуннель Линдблом.



Лоран Терзиев

●

Новую экранизацию романа Эмиля Золя «Нана» готовит режиссер Мак Алберг. Действие романа перенесено в наши дни и происходит в мирке эстрадных актеров и хиппи. Эта версия знаменитого романа носит название «Нана-70». Фильм совместного франко-шведского производства. Съемки (в цвете) ведутся в Дании. Роль Нана исполняет актриса Анна Гаэл.

Япония

Все большее число кинотеатров в столице и в провинции демонстрируют фильмы американского и западноевропейского производства. Одновременно происходит модернизация самих кинозалов, оформляемых ныне в «западном стиле». Это явилось предлогом для владельцев кинотеатров значительно увеличить цены на билеты.

●

По экранам страны одновременно идут с бурным успехом два фильма о прошлой войне — «Война и человек» режиссера Сацуо Ямамото и «Милитаристская клика» режиссера Хиромира Хорикавы. Сацуо Ямамото снял свою картину с желанием раскрыть сущность империалистической войны, возникшей из-за агрессивной жажды власти и наживы, которая вдохновляла правящую верхушку Японии. В фильме «Милитаристская клика», в отличие от «Войны и человека», вторая мировая война лишь красиво и трагично вспоминается без какого-либо существенного и серьезного анализа причин, приведших к ней. Это четвертый фильм так называемой «серии пятнадцатого августа», начатой картиной «Самый длинный день Японии». Главный герой картины Хиромира Хорикавы — тогдашний премьер-министр Хидэки Тодзио (актер Тосиро Мифуне).

Филип Боноски — критик-марксист

В шестом номере журнала «Искусство кино» была опубликована статья американского критика-марксиста, члена Коммунистической партии США, сотрудника газеты «Дейли Уоркер» Филипа Боноски «Американская действительность и кино».

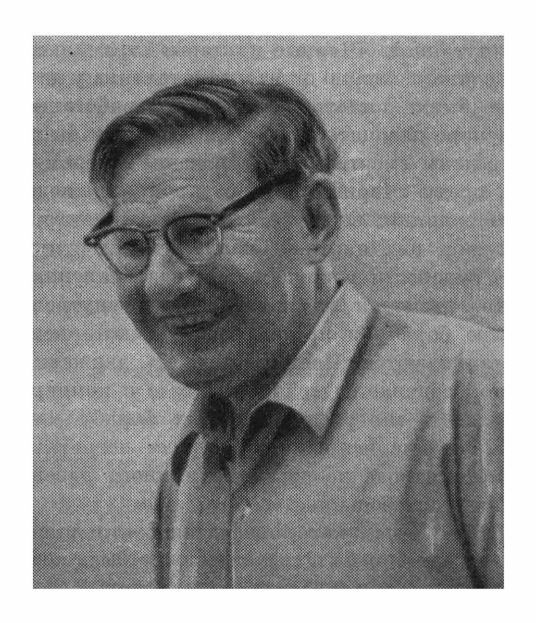
Недавно Филип Боноски приезжал в Советский Союз. Редакция воспользовалась возможностью продолжить разговор по проблемам, поднятым в статье «Американская действительность и кино». Состоялась беседа, запись которой мы предлагаем вниманию наших читателей.

— Когда редакция журнала «Искусство кино» обратилась ко мне с просьбой написать статью, я уже был одним из двух редакторов отдела культуры в газете «Дейли Уоркер». Заказ вашего журнала я получил в очень важный для себя период. К этому моменту я мог гораздо более определенно, нежели раньше, выражать свою позицию, к этому меня обязывала открытая борьба президента Никсона и Спиро Агню против интеллигенции.

Это была пора подведения итогов и осознания опасностей, стоящих перед американской интеллигенцией. Опасность исходила справа, но по-своему опасны были и анархические настроения, которыми была заражена часть интеллигенции; эти настроения, несомненно, играли на руку правым.

Вы хорошо знаете о волнениях среди молодежи Америки. Они порождены двумя жгучими проблемами современной американской действительности: борьбой негритянского народа за свою свободу и войной во Вьетнаме. Движение протеста молодежи, каким бы противоречивым, неоднородным оно ни было, принадлежит к самым важным, симптоматичным явлениям современной жизни, ярко свидетельствуя о неразрешимых противоречиях, назревших в нашем обществе.

Но нам, коммунистам, больно сознавать, что это движение не имеет связей с классовой борьбой рабочего класса, что на него большое влияние оказывают экстремистские левые круги мелкобуржуазной интеллигенции. И для самого движения молодежи, и для страны опасно, что эти бунтующие против расизма, правительства Никсона—Агню силы думают чего-то достичь без сотрудничества с рабочим классом. Поэтому мы обязаны не только бороться за правильное понимание ситуации с точки зрения рабочих-марксистов, но и предупреждать интеллигенцию об опасности растратить свою страсть и свой протест впустую.



В существующих условиях большую помощь должно нам оказать советское кино. Я не имею в виду прямую идеологическую пропаганду, я имею в виду то, что советские кинофильмы могут и должны дать ответы на многие вопросы, волнующие сейчас мировое общественное мнение.

Вас, конечно, интересует, куда, в какую сторону может разрешиться современная ситуация, каким может быть следующий этап борьбы? Может ли за нынешними выступлениями молодежи, негров последовать настоящая политическая, классовая борьба, в которую будут втянуты массы трудящихся?

Это очень важный и очень непростой вопрос. Прежде чем ответить на него, я должен остановиться на некоторых фактах.

Партия «Черных пантер» была организована несколько лет назад интеллигентами из негритянской среды. Они поначалу именовали себя марксистами. Это было совершенно новое движение в истории негритянского народа, так же, как в истории Коммунистической партии США. Первое время партия «Черных пантер» пополняла свои ряды исключительно из негритянской среды. Идеология ее была чрезвычайно запутанной. «Черные пантеры» стремились к социализму, но стратегия и тактика у них не были достаточно четко разработаны. Вскоре двадцать семь членов партии были преданы смерти, сотни брошены в тюрьму. В среду «Черных пантер» проникли люди из полиции. Они установили полицейский надзор над партией, изнутри подвергнув ее опасности разрушения и разъединения. Но, несмотря на напряженную внутреннюю борьбу и противоречия, с которыми сталкиваются «Черные пантеры», движение это развивается сейчас в союзе с компартией. И мы расцениваем их борьбу как выражение непримиримой воли негритянского народа добиться подлинного равенства и свободы.

Есть люди, которые считают, что политическая борьба в стране должна быть возглавлена черными; есть люди, которые считают, что лидерами политической жизни Америки предстоит быть студентам. Я привожу эти мнения как пример той путаницы, которая сейчас имеется в умах многих, как знак тех перемен в сознании американцев, которые невозможно было несколько лет назад даже предположить.

— Каковы, по-вашему, возможности объединения интеллигенции с рабочим движением Америки?— спрашивают Филипа Боноски.

— В нашей стране,— отвечает он,— ситуация до некоторой степени сходная с нынешней была в 20-х годах. Тогда был бунт богемы против закрепившихся в жизни и в сознании людей буржуазных устоев. Хемингуэй, Фолкнер и многие их современники восстали против буржуазных ценностей, но у них не было никакой связи с рабочей Америкой. Это была для них совершенно неизвестная среда, к тому же многие из них жили в Европе, в добровольном изгнании.

Люди, к которым принадлежал я,— жители маленьких городов, рабочие, шахтеры, сталелитейщики — были им незнакомы. Революционные силы находились в те годы в подполье. И только в год наивысшей точки кризиса, в 1929-м, слились два потока: мелкобуржуазная, демократически настроенная интеллигенция открыла для себя рабочий класс. Начиная с 30-х годов установился союз — не очень крепкий, но все же союз между интеллигенцией и рабочим классом. После войны этот союз распался.

То, что мы наблюдаем сейчас, это по преимуществу интеллигентское движение. Силы, действующие в рабочей среде, не столь динамичны. Но грубо ошибаются те, кто считает рабочих всего лишь пассивной массой.

Сейчас все больше людей понимает, что эти две силы — интеллигенция и рабочий класс,— объединившись, смогут в корне изменить существующее в США положение.

Инфляция и другие экономические факторы настолько поглощают заработок рабо-

чих, что можно предвидеть — и уже есть симптомы этого, — что борьба рабочих должна будет в недалеком будущем обостриться. Но я не хочу предсказывать и предугадывать будущие события.

В 50-е годы, работая в марксистском журнале, я вынужден был уничтожать списки подписчиков. Это было время, когда сотни людей за связи или даже просто за интерес к Коммунистической партии были арестованы, выгнаны с работы. Никому не хотелось услышать обвинение в том, что он является подписчиком нашего журнала. Если бы мне тогда сказали, что через десять лет появятся сотни революционеров, которые считают себя больше революционерами, чем мы, я бы не поверил. В Америке много нераскрытых, непроявленных оппозиционных сил — частично они уже дают о себе знать.

Разговор переходит к кинопроблемам. Критик С. И. Фрейлих замечает:

— На раннем этапе развития советского кино были две исходные линии: эпический и документальный кинематограф, Эйзенштейн и Вертов. В Америке — соответственно — Гриффит и Флаэрти. Потом документальный кинематограф Флаэрти был оттеснен на задворки, и за это кино США дорого поплатилось. С возникновением в начале 60-х годов нью-йоркской школы вновь обнажился интерес к документализму. Какова судьба нью-йоркской школы и более позднего «подпольного кино»?

—Вы мне задали трудный вопрос. Пожалуй, ответ на него мог бы стать материалом для целой статьи. Коснусь только «подпольного» и авангардистского кино.

Попытка создать фильмы, которые были бы более реалистическими, чем сама реальность,— вот как в общих чертах можно охарактеризовать авангардистское кино. «Уик-энд» Годара — это по-своему сильный фильм, и он на многих у нас произвел большое, очень противоречивое по последствиям впечатление. Годар воспроизводит в фильме ужасающую реальность «как она есть». Отсюда такие сцены, как свинья, которую режут на глазах у зрителей. Чтобы показать мое отношение к таким фильмам, мне достаточно сказать, что сейчас часто забывают о том, что искусство воспроизводит реальность в формах искусства. Раньше, чтобы показать наркомана, приглашали актера. Сейчас берут настоящего наркомана, который на глазах у зрителей вкалывает себе наркотик. Из искусства уходит условность, без которой оно просто-напросто разрушается. Аналогичные принципы выработаны создателями авангардистского театра. Что с вами должно произойти, когда вы приходите в театр? Вы сами, полагают лидеры театрального «авангарда», должны стать частью спектакля, участником его.

На мой взгляд, это попытка создать нечто, что находится за пределами искусства. Это выражение той анархии, которой так много в действительности, это проявление разнузданного субъективизма. Такое искусство держится на убежденности в том, что все, спонтанно идущее из подсознательной жизни человека, само по себе имеет непререкаемую ценность.

Многие из авангардистских произведений в то же время бывают направлены против буржуазного лицемерия в искусстве, и это по-своему ценно и интересно. Но в условиях американской действительности «авангардисты» являются прежде всего выразителями общего для большей части интеллигенции желания смести все существующие традиционные устои. Такого рода явления в искусстве могут быть восприняты, как отражение протеста против буржуазного уклада вообще. Однако рано или поздно режиссеры-«авангардисты» должны будут прийти к какому-то итогу — в ту или иную сторону. И тогда обнаружится нищета, катастрофическая нищета большинства из них.

— В начале беседы,— задает вопрос критик М. С. Сулькин,— вы сказали, что советская кинематография должна объяснять события, происходящие в мире. Что конкретно вы имели в виду?

— Я думаю, что Советский Союз занимает такую высокую позицию в мире, с которой он имеет право говорить миру правду. СССР выиграл самую страшную войну.

Авторитет СССР на международной арене чрезвычайно высок. Советский Союз выстрадал так много, что может говорить со всем миром с позиций всеми признанного и ценимого опыта. Если на Западе внушают, что будущее — беспросветно, а страна, перенесшая столько невзгод, своим искусством заявляет, что в мире есть силы, в которые можно верить, что человек достоин того, чтобы в него верили, то голос советского искусства будет непременно услышан. В Америке мы как бы потеряли душу — страна наводнена вещами, а люди находятся в растерянности. В СССР сохранена и умножена вера в человека, есть будущее.

Поэтому, в противовес американским картинам, здесь должны быть созданы произведения, утверждающие, что не насилие и зло движут миром, что не страх и атомный гриб являются будущим человечества. Это и есть задача, стоящая, как думают многие американцы, перед вашим искусством.

— Что вы думаете о картине Антониони, снятой в США?

— Фильм Антониони «Забриски Пойнт» — интересное явление в искусстве. Он выражает анархические настроения молодежи, ее отчаяние, растерянность, ненависть к материальным ценностям капиталистического мира. Но в основе своей этот фильм — фальшивый, ибо он героизирует тех, кто не является героем сегодняшней Америки.

Я надеюсь и верю, что есть в современной Америке молодежь, которая делает выводы на основе своего жизненного опыта, так как этот обобщенный опыт выразился в их протесте против войны во Вьетнаме, в участии в демонстрациях.

Многое из того, что раньше вызывало только тревогу, теперь, после убийства президента Кеннеди и сенатора Кеннеди, после убийства Мартина Лютера Кинга приобрело трагический оттенок в глазах американских интеллигентов. Контраст между бытовым комфортом и нравственным, духовным разложением общества настолько велик, что, естественно, наиболее чуткие из представителей интеллигенции не могут на него не реагировать. Но, исходя из опыта истории, нетрудно представить себе, как много нам еще предстоит испытать и как извилист будет путь, если бунт студентов и негритянское движение протеста не перерастут в новые формы, не поднимутся на качественно новую ступень.

— Какие фильмы,— спрашивает критик К. К. Парамонова,— вы считаете более или менее правдивым отражением этой ситуации?

— Трудно привести конкретный пример. Таких фильмов довольно много. Например, «Бесстрастный экран» режиссера Хаскелла Уэкслера. Начинается он с вымышленных событий, переключается на реальные и заканчивается изображением расправы над демонстрантами в Чикаго в 1968 году, во время съезда демократической партии. Здесь в очень оригинальной форме перемешаны действительные факты и вымысел. Есть еще один фильм — «Полуночный ковбой», который пользуется большой популярностью. Мы видим в этом фильме американское общество глазами «чужого», как бы со стороны. Такой взгляд взрывчат, фильм бросает вызов обществу. И этот вызов брошен той молодежью, которая оказалась за бортом американского «общества процветания».

Политическая обстановка в США, молодежное и негритянское движение протеста,— сказал Филип Боноски,— все это имеет самое непосредственное отношение к кинематографу, значение которого в наши дни в первую очередь зависит от того, насколько глубоко и точно выражает он настроения и противоречия, характерные для современной Америки. Ведь не случайно на гребне зрительского признания оказались фильмы, прямо или косвенно вдохновленные процессом духовного или интеллектуального брожения, бунтом, протестом молодежи против основных общественных устоев. То есть фильмы, вдохновленные сегодняшним днем Америки.

Памяти Константина Ряшенцева



Костя Ряшенцев. Кто в документальном кинематографе не знал этого энергичного жизнерадостного человека.

Я увидел его впервые в тяжелые дни 1941 года в армейской плащ-палатке, стальной каске, с автоматом в руках. Он только что спас жизнь своему комиссару.

Мы с Владиславом Микошей приехали снимать в морской батальон, который дрался за Крым на Ишуньских позициях.

Сидя на корточках в тени полуразрушенного глинобитного домика, мы слушали волнующий рассказ о подвиге безусого краснофлотца, а потом снимали его с автоматом в руках, обвешанного гранатами и пулеметными лентами. Стальной шлем прикрывал молодое лицо до самых бровей... Ах, как бы пригодилась ему эта спасительная каска через двадцать девять лет в далекой Иордании — в горячей точке планеты наших дней...

Когда окончилась Великая Отечественная война и К. Ряшенцев пришел в семью кинохроникеров, мы — трое севастопольцев В. Микоша, Д. Рымарев и К. Ряшенцев—всегда держались вместе. Товарищи в шутку называли нас тремя мушкетерами.

Многими документальными фильмами отмечен творческий путь Константина Ряшенцева. Снятые им кадры фронтовой кинохроники вошли в сюжеты спецвыпуска «Борьба за Новороссийск», в фильмы «Черноморцы», «Битва за Севастополь» и другие ленты военного времени. Позже он участвовал в создании картин «В добрый путь, Нигерия!», «Под флагом Родины», «Через восемь морей и два океана», «Служу Советскому Союзу!», «Путешествие по Москве», «День поэзии» и многих других. Он был веселый, добрый парень, скромный и работящий, не щадящий своих сил ради большого дела, которому служил. За самоотверженную операторскую работу в годы Великой Отечественной войны К. Ряшенцев был награжден орденом Красной Звезды.

И вот — год 1970-й. Многолетняя трагедия Вьетнама. Пожар на Ближнем Востоке. Центральная ордена Красного Знамени студия документальных фильмов собирается послать своих операторов в ОАР, Сирию, Иорданию, чтобы показать на экране справедливую национально-освободительную борьбу арабских народов. Константин Ряшенцев немедленно загорелся этой темой.

И вот мы с ним в Иордании. Обстановка в стране была напряженной. В Аммане часто гремела ночная перестрелка, 17 сентября начались тяжелые уличные бои. Но мы продолжали работу.

Утром 21 сентября мы поднялись, как всегда, рано. Приготовили аппараты и решили снимать город через окно. Амман горел, а вдали над домами по гребню холма двигались и стреляли танки.

Я побежал в соседнюю комнату за экспонометром, чтобы замерить свет, и вдруг совсем рядом услышал звонкий выстрел...

...Костя лежал на полу навзничь... Я в ужасе бросился к нему. На лбу выше правой брови алело пулевое отверстие. На полу растекалась лужица крови.

Так перестало биться сердце верного сына нашей Родины, сердце бойца-кинохроникера.

— Дима! Неужели ты жалеешь, что мы с тобой здесь, в самом центре мировых событий?.. — говорил он мне за десять минут до гибели.

Да. Он не жалел об этом. Его не смущали ни лишения, ни смертельная опасность. Он радовался тому, что сможет рассказать о том, что видел...

Д. РЫМАРЕВ

Указом Президиума Верховного Совета СССР кинооператор Центральной студии документальных фильмов РЯШЕНЦЕВ КОНСТАНТИН МИХАЙЛОВИЧ за героизм и самоотверженность, проявленные при исполнении служебных обязанностей, посмертно награжден орденом Красной Звезды.

Фильмография

Киностудия «Мосфильм»

«Балерина», 7 ч.
Режиссер-постановщик и главный оператор В. Дербенев. Художник-постановщик Л. Шенгелия. Музыкальные консультанты М. Чулаки, Р. Щедрин. Балетмейстер-репетитор Л. Поспехин. Звукооператор Я. Харон.
В главных ролях: М. Плисецкая, Н. Фадеечев.

«Тоска» (по рассказу А. П. Чехова), 2 ч.
Автор сценария М. Смирнова. Режиссер-постановщик А. Бланк. Оператор М. Биц. Художник Б. Бланк. Композитор А. Шнитке. Звукооператор Р. Берз.
В главных ролях: А. Плотников, А. Покровская, Р. Джабраилов, Г. Куликов, А. Лукьянов, Ю. Медведев, В. Сергачев, С. Юртайкин, Н. Сморчков.

«Чудный характер», 9 ч.
Автор сценария Э. Радзинский. Режиссер-постановщик К. Воинов. Главный оператор Н. Олоновский. Главный художник Н. Мешкова. Композитор Э. Артемьев. Звукооператор В. Зорин.
В главных ролях: Т. Доронина, А. Азо, Г. Крынкин, В. Басов, В. Нинидзе, М. Головня, Ю. Силантьев, М. Пясецкий, Л. Плешаков, Н. Мгеладзе, Н. Масхулия, Г. Ратиани, Н. Бекаури, А. Терехова, З. Алексеева.

Центральная студия детских и юношеских фильмов имени М. Горького

«Переступи порог», 9 ч.
Автор сценария А. Гребнев. Режиссер-постановщик Р. Викторов. Главный оператор А. Кириллов. Художники-постановщики С. Веледницкий, Н. Юсупова. Композитор В. Чернышев. Звукооператор Б. Корешков.
В главных ролях: Е. Карельских, И. Короткова, К. Кошкин, Н. Рычагова, М. Любезнов, А. Бабаджанян, Ю. Фисенко, О. Науменко, Ю. Визбор, О. Аросева, Н. Семенцова, И. Ульянова, А. Карапетян, К. Хабарова, М. Волков.

Киностудия «Ленфильм»

«Секундомер», 10 ч.
Автор сценария Л. Зорин. Режиссер-постановщик Р. Эсадзе. Главный оператор В. Федосов. Главный художник Б. Быков. Композитор О. Каравайчук. Звукооператор Н. Левитин.
В главных ролях: Л. Алешникова, В. Бескова, В. Дудин, Л. Еремеев, О. Каравайчук, Г. Кураускас, А. Кацман, О. Кобелева, И. Куберская, С. Мучеников, Г. Полока, Э. Тышлер, Ю. Хмелецкий, О. Хроменков, М. Яншин.

Киевская киностудия имени А. П. Довженко

«Путь к сердцу», 9 ч.
Автор сценария Ю. Щербак. Режиссер-постановщик В. Ивченко. Главный оператор А. Прокопенко. Главный художник М. Юферов. Композитор В. Филиппенко.
В главных ролях: Н. Маруфов, Н. Мышкова, Ю. Лавров, С. Олексенко, А. Николаева, А. Ануров, В. Алексеенко, П. Кормунин, П. Панков, Л. Данчишин, Л. Перфилов, Л. Сосюра, М. Швидлер, В. Бабиенко, Л. Фантаз, Н. Наум, Вова Пугачев, К. Степанков, С. Сергейчикова, Н. Ивченко.

«Сердце Бонивура» (по роману Д. Нагишкина), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 8 ч.
Автор сценария А. Шемшурин. Режиссер-постановщик М. Орлов. Главный оператор В. Верещак. Главный художник А. Бобровников. Композиторы Д. Клебанов, О. Сандлер. Звукооператоры Н. Медведев, Г. Парахников.
В главных ролях: Л. Прыгунов, Б. Чирков, И. Переверзев, В. Коршунов, П. Глебов, Л. Дзюба, М. Булгакова, Е. Буренков, Г. Колушкин, П. Волков, Т. Королюк, Г. Гальченко, А. Юрченко, Ю. Лавров, В. Дальский, С. Курилов, Г. Куликов, В. Емельянов, В. Волчик, В. Кондратюк, В. Чекмарев, Н. Кузьмин, Е. Гвоздев.

«Улица Тринадцати тополей», 8 ч.
Автор сценария Д. Холендро. Режиссеры-постановщики В. Иванов, А. Народицкий. Главный оператор М. Иванов. Главный художник М. Раковский. Композитор И. Карабиц. Звукооператор А. Черноученко.
В главных ролях: В. Волков, Т. Ахмедова, Я. Сагдиев, Т. Джафарова, М. Юнусов, Ю. Марченко, В. Молганов.

Одесская киностудия

«Если есть паруса», 7 ч.
Автор сценария И. Рядченко. Режиссер-постановщик В. Козачков. Главный оператор А. Герасимов. Главный художник М. Панаева. Композитор К. Певзнер. Звукооператор В. Курганский.
В главных ролях: В. Семенов, Е. Санько, Г. Юматов, Д. Капка, Н. Копержинская, М. Пуговкин.

Киностудия «Таллинфильм»

«Последняя реликвия» (по мотивам повести Э. Борнхёэ «Князь Габриэль»), 9 ч.
Автор сценария А. Валтон. Режиссер-постановщик Г. Кроманов. Главный оператор Ю. Гаршнек. Главный художник Р. Раамат. Композиторы У. и Т. Найсоо. Звукооператор Р. Сабсай.
В главных ролях: А. Голобородько, И. Андрин, Э. Радзиня, Р. Быков, Э. Киви, У. Вааздик, Р. Трассь, П. Якоби, К. Калкун, Н. Граббе.

Рижская киностудия

«Белые дюны», 2 ч.
Автор сценария и режиссер-постановщик С. Тарасов. Главный оператор Р. Пикс. Главный художник А. Бауманис. Композиторы А. Васильев и А. Закис. Звукооператор И. Яковлев.
В главных ролях: И. Будрайтис, И. Рейнфелде, Н. Гвоздикова, А. Юренев, Э. Бесерис.

Литовская киностудия

«Да будет жизнь» («Ave vita»), 9 ч.
Авторы сценария Г. Кановичюс, В. Жалакявичюс. Режиссер-постановщик А. Грикявичюс. Главный оператор Й. Томашявичюс. Главный художник Я. Чюплис. Звукооператор Д. Ожеховас.
В главных ролях: Б. Бабкаускас, В. Паукште, Е. Байорите, М. Миронайте, А. Шурна, А. Иноземцев, Ю. Будрайтис, Ю. Стренга.

Киностудия «Грузия-фильм»

«Смерть филателиста», 8 ч.
Авторы сценария Л. Алексидзе, Г. Калатозишвили, А. Салуквадзе. Режиссер-постановщик Г. Калатозишвили. Главный оператор Ю. Кикабидзе. Главный художник Д. Такайшвили. Композитор К. Певзнер. Звукооператор Д. Ломидзе.
В главных ролях: Р. Чхеквадзе, Р. Кикнадзе, А. Курдиани, В. Сулаквелидзе, Г. Ткабладзе, Р. Георгобиани, Г. Тохадзе, Т. Чихладзе, Т. Натадзе, С. Такайшвили, О. Кипиани.

«Фитиль» № 97 (всесоюзный сатирический киножурнал), 1 ч.
«По собственному желанию» («Союзмультфильм»). Авторы сценария И. Аксенчук, Ю. Доброхотов. Режиссер-постановщик И. Аксенчук. Художник-постановщик Б. Акулиничев. Оператор М. Друян. Звукооператор Г. Мартынюк.
«Горе - коммерсанты» (Ленинградская студия до-

кументальных фильмов). Автор сценария В. Петелин. Режиссер-оператор Л. Лучинин.

«Ложка дегтя» («Мосфильм»). Автор сценария Б. Калистратов. Режиссер-постановщик И. Шретер. Звукооператор И. Любченко.

В ролях: Л. Дуров, Н. Парфенов, И. Рыжов.

Главный режиссер журнала А. Столбов. Главный редактор С. Михалков. Звукооператор И. Любченко.

Зарубежные фильмы

«Галилео Галилей», 9 ч.

Производство Студии художественных фильмов (Болгария).

Авторы сценария Тулио Пинелли, Лилиана Кавани. Режиссер Лилиана Кавани. Оператор Альфио Контини. Художник Эцио Фриджерио. Композитор Эннио Морриконе.

В ролях: Сирил Кьюсак, Георгий Калоянчев, Джулио Броджи, Невена Коканова, Мая Драгоманьска, Георгий Черкелов, Мирослав Миндов.

«Плечом к плечу» («Направление — Берлин»), 8 ч.

Производство творческого коллектива «Студио» (Польша).

Авторы сценария Войцех Жукровский, Ежи Пассендорфер. Режиссер Ежи Пассендорфер. Оператор Казимеж Конрад. Художник Адам Новаковский. Композитор Адам Валачиньский.

В ролях: Войцех Семьон, Иоанна Хамец, Ежи Иогалла, Вацлав Ковальский, Станислав Мильский, Николай Рыбников, Михал Шевчик.

«Молчание мужчин», 8 ч.

Производство киностудии «Готвальдов» (Чехословакия).

Авторы сценария Йозеф Боучек, Йозеф Пинкава. Режиссер Йозеф Пинкава. Оператор Иржи Колин. Художник Милан Неедлый. Композитор Любош Фишер.

В ролях: Эрик Пардус, Сватоплук Матыаш, Рудольф Вавржиняк, Вацлав Бабка, Яна Штепанкова.

«Узкая полоска неба», 8 ч.

Производство «Энеро Синематографика» (Аргентина).

Автор сценария и режиссер Давид Хосе Коон. Оператор Адельки Камуссо. Композитор Астор Пиаццолла.

В ролях: Анна Мария Пикчио, Альберто Фернандес де Роса.

«Печальная баллада» («Баллада о Карле Хенинге»), 9 ч.

Производство киностудии «Аса фильм Студио» (Дания).

Авторы сценария и режиссеры Лене и Свен Гренлюкке. Оператор Йеснер Хём. Художник Петер Хеймарк. Композитор Патрик Говерс.

В ролях: Йесшер Клейн, Пауль Хюттель, Инге Баaринг.

«Человек моего сердца» («Человек, которого я люблю»), 10 ч.

Производство киностудии «Магда-фильм» (ОАР).

Авторы сценария Сабри Аскари, Магда, Вагих Нагиб. Режиссер Магда. Оператор Ибрагим Адель. Композитор Андреа Райдер.

В ролях: Магда, Ахмад Мазхар, Ихаб Нафаи, Фатен Шубаши, Нуэйма Васфи, Абдель Калек Салех.

«Студенческая любовь» (по новелле Ивана Манди), 2 ч.

Производство киностудии имени Белы Балаша (Венгрия).

Автор сценария Ференц Теглаши. Режиссер Дьёрдь Сомьяш. Оператор Михай Халас. Композитор Зденко Тимаишил.

В ролях: Маргит Дайка, Ибала Пева, Ласло Тахи-Тот, Лайон Балажович.

«Только правда» («Время жить»), 9 ч.

Производство ДЕФА (ГДР).

Авторы сценария Хорст Земан, Вольфганг Хельд. Режиссер Хорст Земан. Оператор Хельмут Бергман. Художник Дитер Адам. Композитор Клаус Хуго.

В ролях: Иван Переверзев, Леон Немчик, Ютта Гофман, Юрген Хенч, Трудль Куликовский, Франк Шенк, Фред Дельмаре, Дитер Вин, Йоганнес Вике, Ганс Хардт-Хардтлоф.

«Графиня Коссель» (по роману Юзефа Игнация Крашевского), 1-я серия — 8 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).

Автор сценария Здислав Скаврoньский. Режиссер Ежи Антчак. Операторы Богуслав Ламбах, Ян Янчевский. Художник Войцех Кшиштофяк.

В ролях: Ядвига Бараньска, Мариуш Дмоховский, Игнаций Гоголевский, Станислав Ясюкевич, Станислав Мильский, Даниэль Ольбрыхский.

«Кентервильское привидение» (по одноименному рассказу Оскара Уайльда), 3 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).

Автор сценария Здислав Скаврoньский. Режиссеры Ева и Чеслав Петельские. Оператор Казимеж Конрад. Композитор Ежи Максимюк.

В ролях: Чеслав Воллейко, Александр Дзвонковский, Барбара Людвижанка, Ян Цецерский, Анна Войцеховска.

«Красная рябина» (по мотивам повести Вальдемара Котовича «Фронтовые дороги»), 10 ч.

Производство творческого коллектива «Иллюзион» (Польша).

Авторы сценария Вальдемар Котович, Ева и Чеслав Петельские. Режиссеры Ева и Чеслав Петельские. Оператор Кшиштоф Виневич. Художник Ярослав Свитоняк. Композитор Ежи Максимюк.

В ролях: Иван Переверзев, Анджей Копичиньский, Владислав Ковальский, Анджей Лапицкий, Веслава Немыска.

«Размышление» («Структура кристалла»), 8 ч.

Производство Творческого коллектива «Тор» (Польша).

Автор сценария и режиссер Кшиштоф Занусси. Оператор Стефан Матьяшкевич. Художник Тадеуш Выбульт. Композитор Войцех Килар.

В ролях: Барбара Бжезиньска, Ян Мыслович, Анджей Жарнецкий.

«Всего один месяц» («Женщина на один сезон»), 9 ч.

Производство киностудии «Букурешть» (Румыния).

Автор сценария Никола Бребан. Режиссер Георге Витанидис. Оператор Аурел Костракиевич. Художник Марчел Богос. Композитор Тибериу Олах.

В ролях: Ирина Петреску, Юрие Дарие, Вирджил Огашану, Иоана Булцэ.

«Денежный перевод» (по одноименному рассказу Сембена Усмана), 8 ч.

Производство «Фильм Домирев» (Сенегал).

Автор сценария и режиссер Сембен Усман. Оператор Поль Сулиньяк.

В ролях: Махуредиа Гейе, Мустафа Туре, Юмусс Ндьяйе, Фарда Сакк, Иссен Ньян, Серинь Ндьяйе.

«Взрослым позволено все», 8 ч.

Производство киностудии «Готвальдов» (Чехословакия).

Авторы сценария Милан Шимек, Радим Цврчек. Режиссер Радим Цврчек. Оператор Иржи Колин. Художник Зденек Розкопал. Композитор Гарри Мацоурек.

В ролях: Радим Цврчек, Эрик Пардус, Вера Штепанова, Иржи Маршалек.

«Знамена самураев» (по произведению Ясуси Иноуе), 1-я серия — 7 ч., 2-я серия — 7 ч.

Производство «Мифуне продакшн» (Япония).

Автор сценария Синобу Хасимото. Режиссер Хироси Инагаки. Оператор Кадзуо Ямада. Композитор Масару Сато.

В ролях: Тосиро Мифуне, Есико Сакума, Кинносукэ Накамура, Канемон Накамура, Кацуо Накамура, Масакадзу Тамура.

Содержание журнала «Искусство кино» за 1970 год

(Цифрами обозначен номер журнала)

ВОПРОСЫ ТЕОРИИ И ИСТОРИИ КИНО. ПУБЛИКАЦИИ. ПАМЯТНЫЕ ДАТЫ

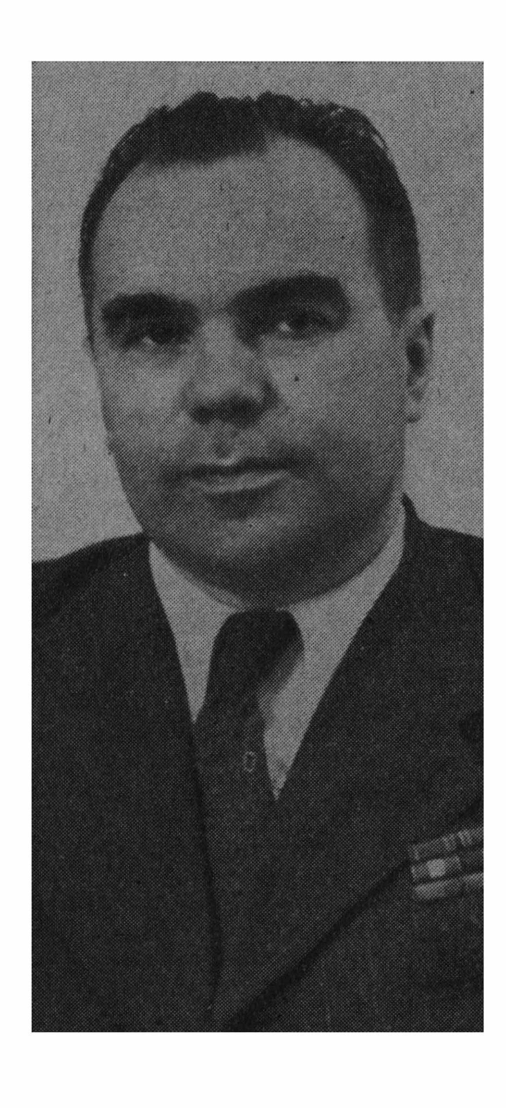
ИЗДАНО О КИНЕМАТОГРАФЕ

РЕЦЕНЗИИ НА НОВЫЕ ФИЛЬМЫ

ПРИГЛАШЕНИЕ К СПОРУ

Сценарий

Вс. Вишневский



Первая Конная

КИНОПЕРЕЛОЖЕНИЕ ПЬЕСЫ

Идея фильма: Конная — революционное крестьянство, мужики малосостоятельные.

Первый шаг

У Всеволода Вишневского, семидесятилетие со дня рождения которого отмечается в этом году, одна безусловная и полная победа в кинематографе — «Мы из Кронштадта». Оттого, наверное, так горячи и искренни суровые кадры фильма, что, думая о народе, воплощая в образах многомиллионную массу, писатель шел и «от себя», от своего жизненного опыта. В одной из дневниковых заметок он записал: «Думал о работе: как в 1933 году искал, упорствовал и писал «Мы из Кронштадта». Низкорослый матрос — моя тема, отраженный образ упорства, житейской линии моей. Без поклонов, без угодничества, без торопливых поддакиваний искал с в о й п у т ь».

На этом пути были огорчения: не стал при жизни писателя фильмом роман «Мы, русский народ», хотя о его постановке думал Эйзенштейн, начинал работать над ним Дзиган. Иногда — в тумане заблуждений — драматург сворачивал со своего пути: тяжелым поражением оказался сценарий «В 1920 году», где мужественная правда «Первой Конной» была принесена в жертву антиисторической концепции. Эта вещь написана в конце 1938 года.

Тяга к кино появилась у Вишневского еще в пору первых драматургических опытов. Здесь сказалось многое: и неограниченные возможности изображения массы, к чему так упорно стремился писатель, и реальный, а не бутафорский фон военных схваток, и многие другие средства кино, для которого, как говорил драматург, «...в художественном смысле нет ничего невозможного».

Для понимания отношений Вишневского и киноискусства очень важно начало, первый шаг. Много лет считалось, что началом были «Мы из Кронштадта». Но это неверно. В архиве писателя сохранилась интереснейшая рукопись, датированная еще 1929 годом: «Кинопереложение пьесы «Первая Конная». В письме, адресованном в Совкино, Вишневский писал:

«Данный план лишь черновая наметка, с о о б р а ж е н и я автора. Приближение к либретто. Я полагаю, что основную зарядку режиссеру и артистам (исполнителям вообще) — дает п ь е с а. Она подлинный документ: в е щ ь ф а к т о в. (Могу назвать имена ряда бойцов пьесы.) Идя от эмоциональных восприятий, даваемых пьесой, режиссер, если он н а ш, если его сердце забьется, как наше, при чтении пьесы, сделает вещь э п и ч е с к у ю. Достойную Конной. А Конная, как в фокусе, собирала все отрицательное и положительное — в с е й К р а с н о й А р м и и.

Кино, м⟨ожет⟩ б⟨ыть⟩, больше может дать в смысле масштабов, монументальности... Пока кино о Красной Армии не дало ничего крупного. Есть партизаны, красногвардейцы 1917/18, есть 1905, есть отдельные герои отдельных дел. Нет К р а с н о й А р м и и н а э к р а н е.

Давайте дадим. Это будет замечательно, если нам это удастся. Я весь загораюсь от мысли работать для этого — я ведь октябрьский боец, партизан, прошел весь путь. Следил за кино — ждал: Довженко, Эйзенштейн, Пудовкин и прочие... Но нет и нет Красной Армии. До сих пор! Ну, давайте же!

31/XII 1929 г. Всеволод Вишневский».

Трудно сказать, почему не был снят фильм «Первая Конная» в начале 30-х годов. В более поздней статье Вс. Вишневского «Тема могучей армии» («Кино», 1939, № 28) есть такие строки: «Произошло это в мрачные дни рапповщины, и сценарий был сразу же отвергнут». С. К. Вишневецкая допускает другое: «К сожалению, я узнала автора «Первой Конной» несколько позже — в июле 1930 года. Тогда он (с режиссером А. Д. Диким) весь был в работе над постановкой этой пьесы и о сценарии не упоминал. Поэтому мне неизвестны

причины, помешавшие осуществлению задуманного фильма. Видимо, большой успех «Первой Конной» в театре, а затем творческая встреча с В. Э. Мейерхольдом на время увлекли и отвлекли Вишневского от кинематографии».

Есть основания видеть правоту в обоих свидетельствах. Действительно, «Первая Конная» в авторском кинопереложении противоречила рапповским догмам. Известно, что театральная судьба Вишневского началась не только с успеха, но и с художественного открытия, что интерес к нему Мейерхольда и работа над «Последним решительным» в ту пору определили путь и интересы молодого драматурга. Но крайне интересно другое: публикуемое ниже кинопереложение «Первой Конной» было написано еще до первого представления пьесы на сцене (премьера в театре Центрального Дома Красной Армии состоялась 16 марта 1930 года. Режиссер П. И. Ильин). Так становится ясным, что молодой писатель начал работать в театре и кино одновременно, что «Мы из Кронштадта» готовились исподволь и явились закономерным звеном в кинематографических планах драматурга.

Известно, что еще до постановки «Оптимистической трагедии» в Камерном театре кинорежиссер Е. Дзиган предложил драматургу экранизировать пьесу. Вишневский отказался, проявив высокую художественную принципиальность: он отлично понимал, что природа театра и кино различна, что для экрана надо писать и н а ч е.

Но вот вопрос: почему Вишневский сделал кинопереложение «Первой Конной»? Значит ли это, что тогда он еще не постиг разные эстетические принципы двух искусств? Знакомство с наметками сценария показывает, что дело обстояло не так.

Суть не только в том, что, по собственному признанию, он дал лишь «приближение к либретто». Важнее всего, что и в этом первоначальном варианте очевидно кинематографическое мышление писателя, проявлена природа сценария.

Кинопереложение «Первой Конной» — это другое произведение, а не экранизация пьесы. Мы узнаем в нем многие знакомые эпизоды, но они даны иначе, с учетом природы экрана, в их изобразительном, а не словесном выражении. Некоторые важнейшие мысли потребовали новых эпизодов. Так, например, мысль о невозможности для человека в пору революции «отойти в сторонку», «переждать», раскрываемая в пьесе в диалоге, в киносценарии обретает новый образ: те, что «воздержались» от боя, повешены белыми. И этот кадр повторяется, как тревожное, эмоционально резкое напоминание...

Действие фильма «Первая Конная» виделось автору как движение революционной массы, как ход истории. Такая задача была, с его точки зрения, посильна кинематографу. Поэтому, надо думать, еще меньшее место занял в сценарии Сысоев; писатель отказался от сквозной сюжетной линии: Сысоев — Офицер и зафиксировал в массе семь односельчан, которые прошли тернистый путь революции. Пять из них погибли, двое остались в живых, и когда появилась новая опасность (конфликт на КВЖД), достают старые шашки. А с ними — пять сыновей. Снова семь односельчан пошли воевать.

Конечно, в сценарии — по сравнению с пьесой — немало потерь. Прежде всего исчезло емкое, соленое слово — ведь задумывался немой фильм, где титры не в состоянии заменить диалога. Но писатель уже в этом первом произведении кинолитературы глубоко почувствовал природу экрана, силу зримого кадра, много говорящей детали, смены временных и пространственных планов. Словом, он выступил здесь как кинодраматург.

Кинопереложение пьесы «Первая Конная» — яркий штрих в творческой жизни молодого художника. Оно обогащает наше представление и о поиске советского кинематографа в целом. Мне кажется, кроме того, что публикация этого сочинения будет иметь и практический смысл: вполне возможно, что на экране со временем появится фильм «Первая Конная», в котором мы почувствуем дыхание, темперамент и мысль Всеволода Вишневского.

А. АНАСТАСЬЕВ

Пролог

Красавцы кавалеристы императорской гвардейской кавалерии, кавалергарды, кирасиры, гусары, уланы, драгуны, казаки-бородачи. Великаны в ослепительных формах. Покоряющий ритм движений. Застывшие часовые у дворцовых покоев. Великолепие.

Рассветный холод. Своды казарм. Великаны в серых свитках (однобортных тужурках), дрожа, встают с жестких коек и чистят унтерам и вахмистрам платье и сапоги. Унтера и вахмистры еще почивают. И ходят все великаны на цыпочках. Замерли дневальные, часовые...

Тс-с...

Утро. Величественный вахмистр изволил встать и обходит фронт эскадрона. Бритоголовый строй боязливых богатырей. «Ну, гляди веселей, вы!» И по команде оскалились зубы. Молятся — ритмично крестятся. И косят чуть на вахмистра. Видит он — один стоит не так. Подскакивает. «Раз!» Рот у всех раскрыт. Молитва оборвалась. «Продолжай молитву!» Руки опять делают крестное знаменье.

Изволят вставать господа офицеры. Князь Юсупов, граф Сумароков Эльстон— командир 2-й бригады 2-й гвардейской кавалерийской дивизии. Граф Нирод — командир лейб-гвардии Драгунского полка. Барон Неттельгорст — командир эскадрона лейб-гвардии Драгунского полка. Граф Армфельдт — корнет, командир взвода лейб-гвардии Драгунского полка. Изволят ехать в полк господа офицеры. Рысаки несут молодцов в николаевских шинелях. Все — прямо Николаи первые.

Больные в околотке — руки по швам. Идут чередом, и каждому бросает фельдшер: «Йодом!..»

Манеж. Идут, едут, скачут, несутся, прыгают. Летят, падают. Стэки офицерские. Лихо бескозырки на солдатах набекрень — и под подбородок резинки. Летят, скачут. Упал один — Сысоев. «Эскадрон пачкаешь! Это езда?» По зубам. Сплюнул кровь и два зуба. Дыра чернеет во рту. «Виноват, ваш-сок-родь!» — и под козырек.

Инспекторский смотр. Генералы... Строй великанов боязливых. «Всем довольны?» Страшные глаза своих начальников. «Так точно, всем, ваш-дит-ство». И дыры чернеют во ртах у отвечающих.

Рубка. Сверкают шашки. Падает лоза: «Руби так врага внешнего и внутреннего. Отец-мать будут — руби!»

Отец-мать? Босота несчастная.

Строевое учение. «Ложись!» «Встать!» «Ложись!» «Встать!» «Ложись!» «Встать!» «Ложись!» «Встать!»

На выпаде — «Коли!» Застыла линия вытянутых винтовок и штыков. Дрожат руки, чуть ходят штыки... «Я те шевельнусь!» Унтер грозный. Любуется, ходит... Долго.

Забавы унтеров. Вызывают новобранцев. Стоят те истуканами. «Приседай!» Приседают, как автоматы. «Кричи в печку или в тумбочку отхожую: «Я серый дурак, службы еще не знаю!» Кричат в вонючие тумбочки. И все время руки по швам, когда унтера говорят: «Ты хохол?» — «Так точно, господин взводный».— «А ты кацап?» — «Так точно, господин взводный».— «Хохлы сволочь. Эй, бей хохла». Солдат бьет другого. Тот стоит руки по швам. Любо унтерам. Хохлу: «Чижало? Ну, дай ему сдачи. Приказываю!» Бьет хохол кацапа... Любо унтерам....

Письма. Из деревни. Подходят. «Пляши за письмо!» Пляшет один, подметки аж горят. Все ходит ходуном. Весело... В письме читает: «Сообщаю тибе, любезный сын мой, что умер тятя и что, как быть не знаю...»

Старуха. На столе покойник. И детишки непонимающие. И нужда до слез.

«Пляши!»

Великолепен Санкт-Петербург. Царское и Петергоф. На пост становится у дворца гвардеец красавец. Караульный начальник — офицер лихой. «Гляди веселей, братец! Здесь государь император гулять выходит...» Глядит весело солдат...

Дома на столе тятя лежит. И детишки непонимающие. И нужда до слез.

Глядит *весело солдат. Застыла* улыбка. И двух зубов нет — черная дыра во рту... Великолепие вокруг. Собачка бежит на аллее. «Может быть, царская?» «На кра-ул!..»

Часть I

Россия воюет. Необозримые потоки солдатские. Вялые. Воевать погнали ведь. Колонны, эшелоны, обозы, транспорты... Днем и ночью. Россия воюет.

У воинского начальника — мужиков забирают остатних. Голые, жалкие белобилетники. Роняют врачи: «Годен... Годен... Гляди веселей!»

Санкт-Петербург. Императорский яхт-клуб. Здоровые джентльмены освобождены от военной службы.

Кладбища солдатские. Кресты осьмиконечные. Шапки кое-где с кокардами на крестах. Дощечки. Разрывы снарядов выносят к черту кости солдатские, и крошатся кресты. И мертвым жизни нет.

Штабы большого комфорта. Серии штабных.

Бабы в тяжелых сапогах пашут и утопают в жидкой земле, всюду бабы.

Пленных гонят мужиков расейских — ландшурмисты очкастые. Здесь солдат I.

Необозримые потоки раненых — бредут, ползут, ковыляют. На станции. Проходит скорый, «слипинг-кэры»: Варшава — С.-Петербург. Смотрят раненые и на раненых. У-ух как смотрят раненые на «слипинг-кэры». Ушел скорый. В товарные свиные вагоны лезут раненые. Здесь солдаты II и III — односельчане.

Окоп на Стоходе. Здесь солдаты IV, V, VI и Сысоев. Односельчане. Спешенные лейб-драгуны. Взводный, что пляс любил, гонит Сысоева на работу.

«Рука еще не зажила. (Во рту чернеет дыра.) Ранен же я был... Не могу».— «Не разговаривать. Марш!» — «Раненая же рука, погнали сюда — не поправился».— «Молчи, сволочь!» — «Я не сволочь, а России защитник». Вздымается унтерский кулачище. Но первый бьет Сысоев. «На!» Сколько лет терпел.

Все замерло. Солдат ударил начальство. Бежит потом цепь докладов. Унтер, побитый, с георгиевским крестом докладывает выше: там старший унтер с двумя крестами; тот выше — там три креста; этот выше — там четыре креста; еще выше четыре креста и медаль; еще дальше бежит доклад к тому и у которого четыре креста и две медали; и дальше, к тому, у кого четыре креста и три медали; и дальше, к тому, у кого четыре креста и четыре медали... Все выше и выше. Офицеры слушают, наконец, доклад... «Под шашку подлеца. Под суд не хочу — из-за дряни солдата эскадрон пачкать. Фи!.. Под шашку Сысоева — над окопом!» Козыряет усач с четырьмя крестами и четырьмя медалями. «Над окопом? Ваш-скоб-родь?» — «Ну, да».

«...Лезь с молитвой».

Сысоев в снаряжении кавалериста лезет на бруствер. Проверяет, все ли по форме. Пальцем указательным, на месте ли кокарда — как полагается.

Пули секут кусты, проволоку, колья... Стал Сысоев. Прием четок — шашку вынул. Замер. Нет стрельбы. Немцы глядят. Приникли к бойницам. «Что такое?» Дра-

гуны приникли тоже. Что будет? Стоит Сысоев. Наводит один немец винтовку на Сысоева. Тщательно.

Чья-то рука немецкая солдатская запрещает ему стрелять.

Титр на двух языках сначала на немецком:

«Du, Kerl, was?..»

«Ты что — с ума сошел?»

«Это же неприятель, враг!»

«Это солдат. Как мы. Видно — наказан...»

Приникли к бойницам все. Стоит Сысоев — замер. «Гляди веселей!»

Немцы чуть высовываются, кричат: «Kameraden! Russen! Wir wollen nicht schiessen!..» «Камрад... Рус... Нет сейчас стреляйт... Не можно...»

Машут в ответ драгуны... «Камрады, родные, не бейти нашево солдата...»

Замер Сысоев. Обдает его сиянием ракеты. Идет офицер.

«Ну, пожалуй, хватит. Сысоев — шашку в но-жны!»

Прием четок.

«Сысоев, кру-гом!»

Поворот четок.

«Сысоев, в окоп — шагом...»

Замер.

«Арш!»

Пошел. «Ать-два, ать-два».

В окоп слез. Офицер стоит. Все солдаты вытянулись.

Офицер: «Ну, что скажешь?»

Сысоев не видит, не слышит офицера. Смотрит он туда к камрадам... «Камрады, а? Родные...»

Россия воюет...

Валят в яму убитых. Кресты лежат свежие.

В штабах кресты получают. Владимира с бантами и мечами...

Март 1917-го. Революция. Вести в армии. «Свобода!» Все папахи сняли.

Солдаты: «Значит война кончена?»

Офицеры: «Нет...»

Снаряды. Надписи на ящиках: «Бей — не жалей!» («Камрадов?»)

Солдаты: «Тогда это не революция, а так...»

И по-прежнему Россия воюет... Необозримы потоки солдатские... Раненые... «Слипинг-кэры» на Севастополь. Бабы в полях... Серии тех же штабных... Новые призывы белобилетников...

«Что же изменилось?»

Июнь 1917-го. В окопе семеро односельчан. Ударники приходят — задорные, смелые. Наступать тянут. Солдаты: «А зачем? Нам не надо». Сидят флегматично солдаты. Ничем их не сковырнешь. «Пущай начальство наступает». Серии штабных.

Ударники возмущены. Солдатам кидают: «Трусы!»

Один колодец есть и тот под обстрелом. «Пи-ить». Лезет ударник ползком. Земля клочьями летит. Сидят задорные — жмутся. Назад лезет ударник. Из односельчан один идет — с восемью котелками. «Наберу, может, на все отделение». Лезет. Берет на веревочке котелок, спускает в колодец. Дым и пыль кругом. Набрал, согнувшись, пошел. «Пить-то надо». Ползти нельзя — в руках восемь котелков, по четыре в руке, за дужки взяты... Принес. Все пьют. А жарко в июне под Тернополем! Солдат, смеясь, ударнику: «Так трусы — говоришь?»

18 июня 1917-го. Вперед! Сидят солдаты. «Чего пойдем, побьют задаром, а земля кому?»

Вперед! Пошли только ударники и прапорщики курносые и на немецкой проволоке повисли, и с ними красный флаг. «За Родину». Жалко несмышленых парней.

Штабные тонконосые сериями. Им жаль — неудача. Но обед от этого не хуже.

К вечеру лезут солдаты под огнем — тела ударников и офицеров взять, похоронить. Не надо оставлять так — нехорошо. На петле трупы волокут. Хоронят. Жалко парней!.. Кладбище новое...

«За Свободу! За Родину!» Эх, курносики расейские!.. За что пропали?

Ноябрь 1917-го — март 1918-го. Погоны рвут. Кресты, медали рвут с грудей... Кончай войну! Землю давай!

Плачут офицеры. Пропала красота и власть!

...Когда-то на рысаках в николаевских шинелях по морозной набережной летели. Чудесно было... И часовые замирали.

Домой, домой! Замиренье! Необозримые потоки солдатские — по домам. Зима, холод. Идут, идут... Офицеры смотрят подавленно и зло.

Холод. Какой холод! А идти семерым — с галицийской границы идти до Сала — за Доном.

Холод. Бьют винтовки, костер разжигают — ложе винтовочное горит.

Домой... Плетутся семеро односельчан...

Идут вдогон немецкие дивизии — гремят подковы сапог. Идут очкастые. Идут офицеры русские, беспощадные дроздовцы.

«Ой, быть беде! Товарищи — страна в опасности!»

Телеграф несет призывы. На станции воззвание. Подпись: «Ленин». Толпа окопников. Содрал один бумажку и поделил — курят воззвание... Семеро односельчан...

Идут немцы... Идут офицеры...

Ночлег. Спят где-то односельчане. Офицеры пришли! Настигли. Гроб! Едва ноги унесли односельчане.

Идут немцы... Идут офицеры... Белая гвардия.

«Товарищи, кто на защиту?! Жизни нашей грозят!..» Спинами солдатня.

А-а! Идут. Тронулись — в бушлатах шагом хорошим, покачиваясь по метели, клеши 70-сантиметровые болтаются — матросы. Идут. В разнотык, грудой — красногвардейцы.

Встретились. Окопники — и эти.

Матросы зовут: «С нами! Братишки! За Советы!»

Красногвардейцы зовут: «Солдаты, с нами!»

Немцы идут...

Солдатня смеется и ругается. «Фигу хошь?!» Семеро односельчан. Идет солдатня по домам. Домой, домой, и ничего больше не видит окопный народ. Много ее... Матросы и красногвардейцы идут — мало их.

Солдатня: «Кто командер-то ваш?!»

«Ворошилов». В кожанке и папахе впереди.

«Из каких будет?»

«Фабричный».

Солдатня: «Гы-ы-ы...» Презрение.

Идут немцы. Идут офицеры...

Ночью семеро плетутся. Верховые навстречу. В погонах. Едва ноги унесли семеро односельчан.

Мост взорванный. Бурлит стремнина. Перебрались семеро односельчан по краешку — от смерти близко.

На Дону — кулачье подымается. Бородачи атаманцы — бить красногвардию, добро свое защищать. А добра много! Дома знаменитые, железом крытые.

Голодные идут солдаты... Кусок сахара на семерых остался. Дом близко — дотерпим. Сзади немцы и дроздовцы идут... Навстречу донские казаки. По границе области Войска Донского дозором ходят. «А, босота, большевики! Народ грабить!» Бородачи атаманцы тут же разулираздели семерых. Катись... «Дотерпим... Ланно... Нам бы до дому, к земле...» Босые по февральским дорогам идут... Вон колодец приметный. Мельница.

Дом! Село. Семеро стоят — босые, обросшие.

Семь баб испуганно-радостных.

И пять соплячков — сынки.

За работу, за землю берутся семеро. Ладят к пахоте. Земли-то — и-их! Степь богатая. «Вся таперь наша...»

Пашут мужики... «Так-то лучше, от грехов подале: кадеты—большевики — меньшевики...» Конные подъехали. На черных папахах черепа белые, погоны.

Стоят, поглядывают мужики.

«Шапки долой!»

Шевелит ветер волосы на семерых головах. Стоят как полагается. Враз вспомнили службу.

Конные ведут семерых. Колодец. Мельница...

По путям-дорогам тянутся партии...

Мобилизация. Донской атаман приказал. Собрали мужиков. Семь баб смотрят вслед.

Пятеро соплячков дядей с черепами на папахах разглядывают.

В ростовской газете:

Весь народ поднимается
против большевиков.

Ночью дернули в степь семеро. С часового шашку и винтовку взяли. Задушили его.

«Куды подаватцы? Што делать?»

Март 1918-го. В степи бредут. В сумраке — встречные конные — с десяток. Пропали семеро. Подъезжают конные — стоит Сысоев — винтовку на руку. Второй с шашкой. А пятеро с кулаком. Все одно — погибать.

«Свои?»

«А вы хто такеи?

«Тожа свои».

Стоят. Разобрались — будто без погон. Свои? Свои!.. «Белых, кадетов бьем»,— говорит конник один. Смеется. Ребята здоровые — суровые.

«Хто тут старшой?»

«Эвон — Семен».

Усач ладный.

«Как тибе фамелея-то, эй, старшой?»

«Буденный».

«Ну, ланно... Пойдем вместях».

«Пойдем!»

«Семен — а чиво ты в степь пошел?»

Рассказал Семен: мужик он малосостоятельный, станицы Платовской. Братьев у его одиннадцать. Да отец старый. Пришел Семен с фронту — землю давай делить. Белые налетели. Сыны убегли. Отца в холодную. «Где сыны?» — «Не знаю». А сыны в степь подались. Ночью налетели, белых порубили, старика освободили... Вот в степь идти и надо...

Идут офицеры. Корниловцы двинулись. На освобождение России. Освободили село Лежанку Ставропольской губернии.

У церкви порка мужиков-окопников. В шеренге офицеры белые и хамы — мужики. Тут же и расстрел. «Ишь, босота большевистская!..» 507 трупов осталось в селе Лежанка Ставропольской губернии после прохода корниловцев.

Бегут мужики в партизаны. По степи, по зимовникам... «Гдей-та Буденный ходит... К нему ба...»

«Нет в гражданской войне нейтральных. Не станешь в сторонку.

Всяк задаст вопрос — ты кто, ты за что, за кого. И должен каждый сказать — кто он, за что и за кого. Не станешь в сторонку!»

Часть II

Нажимают с запада немцы, с юга — белые. Бородачи атаманцы босоту пошли бить. Царева бригада красну гвардию нагайками пороть будет! Атаманцы и лейбказаки... Как в 1905 году...

К Царицыну стягиваются партизаны. С обозами конные, пешие. В очко играют. Белые показались! Бой ведут...

Ребята Ворошилова к Царицыну идут. Буденного ребята тоже. Чубастые. И семеро односельчан. Царицын — оборонять. Сталин в Реввоенсовет царицынский вошел.

Белые жмут. Едут верхами. Офицеры. Бородачи атаманцы. По дороге на телеграфных столбах за ними — повешенные. Записки у повешенных: «За землю».

Завод в Царицыне. «Товарищи, опасность! Кто записываться в Красную Армию?» Руки. Трое сидят молчат. «Вы что?» — «Воздерживаемся». Ладно.

Жмут белые. В предместья ворвались. Идут с судочками трое. Бородачи летят. «Стой! Кто такие?» — «С завода».— «Красногвардейцы, большевики! Вешай!» — «Что вы, братцы?!» — «Вешай!» Висят трое... «Воздержались?..»

Цепь наша идет. Рабочие. Конники наши летят. Казаков гонят. Висят трое. «Воздержались?..»

Чуть утихли бои. Бивуак. Расхлюстанные ребята-бойцы. Бабы... Гульня — оппа! На шомполах сало жарят... Самогон дуют... «Берегись душа — оболью!»

Комиссар идет. «Пей, друг!» Не пьет. «Пей, чиво ты? Помирать будем!» Не пьет. «Пей, гад! А то вольём сами». Комиссара в кольцо берут. «Пей, бабу дадим!» А баба — во! И баба кормой и глазами старается.

Стоит комиссар.

«Потаскух прочь. Раз.

Самогон прочь. Два.

Приказу моему повиноваться. Три».

Рожи угрюмые и веселые. Партизаны аховые. Вольница. Вчера белых порубили, сегодня гуляем! С дороги!

Стоит комиссар. А на пузах перед ним шпалера и гранаты. Семеро односельчан. Сысоев пьяно-милый: «Комиссар, выпей, друг, а то тибе убьють за гордость».

Манерка самогону протягивается к комиссару. «Пей, милок!»

Комиссар — воля партии и пролетариата. Капитуляция — смерть.

По манерке — кулаком. В рожи бойцам самогон брызнул. Наганы вздымаются. «Жжяба — ты што?» Стоит комиссар. Приказывает:

«Кто мне не повинуется — сейчас клади оружие».

Смеются. Шатаются. Блюет один.

Комиссар застыл. Бросает:

«Исполняй приказ. Иначе гроб нам будет. От белых».

Едут бородачи. Висят на телеграфных столбах люди...

Стоят бойцы, задумались. Комиссар:

«Мы ведем. Большевики.

Говорю — слушайте.

Ну, баб прочь!

Самогон прочь!»

Боец подлетает. «Белые наступают!» Едут атаманцы. Комиссар смотрит. «Ну?»

В шею и под зад гонят потаскух. Чулки с подвязками мелькнули. Жалко и противно. Самогон выливают.

«Станов-и-и-ись!» Трезвеют.

Строятся.

«Быть в готовности!»

Вызов. Ринулись в бой!

«Так партия руками бесстрашных коммунаров создала наши армии».

Бой. Рубятся конники. Лётом летят. Тачанки хлеба мнут. Летят семеро. Стали. С бугра щелкнули офицеры.. Пали двое односельчан... Шашками им могилу вырыли. Положили поверх фуражки со звездами.

Пошли далее пятеро односельчан. Степь клубится пылью. «Бьются наши за Царицын — второй год».

Деникин силу собрал. Дивизии офицерские. Грозная сила. Трехцветные флаги. Бородачи атаманцы. Идут напором... Попали в плен пять братанов буденновских. «Молитесь!» — «Некому!» Мягок офицер: «Не будем вас расстреливать...» (Мягок. Пожалел братанов.) Потом скривился: «А... живьем закопаем!» В яму летят братаны. Земля с лопат на них. Задыхаются... Кончены. Одна рука скрюченная дергается над землей.

Бронепоезд «Вперед».

Бронепоезд «На Москву».

Бронепоезд «Беспощадный».

Бронепоезд «Офицер».

На бронепоездах трехцветные угольники. Жерла английских орудий. Марка Армстронг-Виккерса. Танки английские. Самолеты. Идет поток военных грузов через Новороссийск. На рейде — английская эскадра. Белый флаг, красный прямой крест и в кружке — юнион Джек.

Идут белые. Не устояли наши. Дрогнули. Танки! Казаки! Офицеры! Аэропланы!.. Бегут наши. «Танка же». Лавина белая катится. Столбы верстовые — меньше и меньше до Москвы. Черным по белому: Харьков, Белгород, Курск, Орел... Столбы... Идут бронепоезда — «Вперед», «На Москву», «Беспощадный», «Офицер»... По дорогам в тылу белых пыль от троек, линеек, тарантасов, рыдванов... Господа возвращаются. Земские, предводители дворянства, губернаторы, акакии акакиевичи, держиморды, дамы просто и дамы не-

приятные, детишки хорошенькие в матросских костюмчиках... Пассажиры «слипингкэров». Собачки бегут. Вишневые сады, церкви, пасеки, платьица кисейные... Старая Россия. Домой, домой, и ничего кругом не видят господа...

Едут бородачи атаманцы... На баб смотрят. Беременная одна. «Большевик в пузе?» Ногой по пузу.

В поместьях и городах. «Шапки долой, народ!»

В имении. Господа пришли. Стоят, ждут. Холопы руки целуют — боятся. А смелые стоят зло. Босячки-соплячки бегают по саду — крестьянские ребятишки. Мальчики в матросских костюмчиках выгнали их прочь... «Тут наше — вам нельзя». И стали играть мальчики в войну — красных из палок расстреливать — «Пу, пу!..» Соплячки в щелку подглядывают...

Эвакуации наши — груды вещей на платформах. Коменданты железнодорожных станций среди водоворота.

Разбитые части отходят. «Белая кавалерия!» Вдали скачут всадники. Бегство через канавы, плетни, ручьи... Мальчишки с поля едут. Вот кто всадники.

Часть III

Довольно паники! Свежие части идут на фронт. Летят эшелоны. Латыши. Курсанты. Матросы. Новые бронепоезда — «Рабочий», «Крестьянин», «За власть Советов». Тише шаг—белые! На... версте от Москвы заняли позиции.

Формируйте всюду красную конницу!

Партия зовет: «Пролетарий, на коня!»

Златоуст дает — шашки.

Кожевники — седла.

Крестьянство — коней.

Рабочие — добровольцев...

На фронт! Снова конные одиночки, группки, группы, отряды, полки, лавины текут! В конкорпус Буденного!

На железнодорожных путях между Орлом и Тулой. «Мой вагон. Мандат. Не трогайте».— «Выкинем из вагона машинки!» — «Как так?» — «Так — вагон нужен!» — «У меня мандат Совнаркома».— «Плевать — дело вагон требует».

Белые по железной дороге летят на дрезине.

Летят пишмашинки к черту из вагона. Вагон прорубается. В дырки «максимы». «Бронепоезд» готов. Крепок? Пробует ногой. Вышибает из стенки доску. Плевать! Паровозик Компаунд — товарный.

Летят белые...

«Бронепоезд» из товарного вагона готов! Улыбнулся коммунар. Мелом название, рука выводит — «Непобедимый». Вы не смейтесь — ша! Летит «соломенный бронепоезд» навстречу белым... Довольно отступать! Вьется красный флаг.

Дрезина белых стала. Ага! Крой ее!.. Утекает — ага!

Конница наша пошла на прорыв. И пятеро односельчан тут. Прорвали. Бегут бородачи.

Стали офицеры.

Откат белой армии. «Буденный в тылу!» По железной дороге летят наши бронепоезда. Шире шаг, красноармейцы! Пошли, пошли! Мелькает черным по белому: Орел, Курск, Белгород, Харьков... Ага!

«Приказ. 17 ноября 1919 г. Конкорпус развернуть в Конармию. Командующий Южным фронтом И. Сталин».

Лавины конницы...

Конная на линии железной дороги у Касторной среди белых. Телеграфисту диктует кто-то: «Вышлите срочно бронепоезд «Офицер». Наседает Буденный». Летит «Офицер»... Тот, кто диктовал, обертывается—Буденный! Улыбнулся, приказал: «Сейчас «Офицер» придет. Принять его!» «Слушаю, товарищ командарм».

«Офицер» летит. В цепи лежат и пятеро односельчан.

Прилетел. Темно. Офицер сходит с бронепоезда. «Кто тут от штаба дивизии?» — «Сюда». Офицер идет. Перед ним грома-

дина в буденновском шлеме!.. Р-раз! Нет офицера. Под колеса бронепоезда бойцы шпалы, рельсы ⟨суют⟩... Путь взорван...

«Сдавайтесь!»

Потрясение и испуг на «Офицере». Безвыходный тупик.

«Сдавайтесь!»

Переглядываются.

В щелку кричит командир «Офицера»: «Ваша взяла. Сейчас нас получите по счету».

Один за другим стреляются. Бойцы выбрасывают трупы офицеров. У орудий наши бойцы стали. «Подходящий кусок взяли».

Летит, мчит конница. Столбы верстовые мелькают.

Офицеры бегут. Мужики с дробовиков вдогон бьют. Толстый один офицер с одышкой бежит. «Так сколько верст до Москвы осталось, эй, худенький!» Собаки преследуют. Бегут—из поместий и городов господа — облепляют поезда. В поместье — опять школа. Соплячки бегут в валенках и ушанках... Господа бегут... Кто-то с ночным горшком.. Приходят наши... Встреча с крестьянами. И парни на конях без седел, шлепая локтями на скаку, присоединяются к Конной...

Летит конница. Настигает наш боец чубатый казака-бородача. Рубануть метит. Обернулся бородач. Видит его боец. «Тятя?! Божжа мой!..» Скачут потрясенные... «Сдавайся, отец!» Бородач скачет.

«Отец, сдавайся!»

Скачет бородач.

«Убью, сдавайся!»

Скачет бородач. В сына стрельнул. Настиг его сын — кончил.

Мчит конница. Мчат наши бронепоезда. Ленточки матросские вьются на ходу — моряки на бронепоезде...

«Вперед. Захватить мост через С. Донец — ворота Донбасса».

Летят...

Мост взлетел на воздух. Офицеры подрывники рванули. На том берегу засели белые.

Все стало у нас разом. Как вкопанные стоят дивизии, бронепоезда, обозы... Оцепенение.

Как быть? Пар идет у паровозов — десятков эшелонов. Стали. Хода нет. Кони бьют копытами. Ходу!..

Часть IV

Надо мост делать!

Пешим строем по снегу ползут. И пятеро односельчан. Тащат шпалы, рельсы, лес. Бьют офицеры с того берега. На снегу кровь. Ползут. Сзади ползут «вольные» — тащат топоры, веревки.

«Кто, такие?»

«С химического завода».

«Вали».

Ползут. Тащат шпалы, рельсы... На снегу остаются убитые. Убит один из односельчан. Но ползут и ползут все вперед. Клетки из шпал растут. Темнеет. Работа всю ночь. С моста в Донец летят люди.

Утром мост есть. Рванула армия вперед. И четверо односельчан...

Донбасс! Лисичанск, Переездная. На лету чудесное братание с шахтерами. Бегут рабочие, не отставая от конницы. Шапки летят вверх! Бронепоезда летят. Ленточки матросские вьются. Станция Волчеярская. Лоскутовка! Вперед!

Белые бегут... Нахлестывают коней ездовые и обозники... Бросают ящики, орудия... Сыпнотифозные на Иловайской. На полу в вокзале — шеренгой. В английских ботинках все...

Летит бронепоезд наш. Ленточки вьются. И стал вдруг. Угля не хватает! Несчастье!

Конница мимо. «Что стали?!» — «Скорее, братишки!» Стоит в степи бронепоезд. Вот попали! «Эх вы, матросы!..»

Попал глазом один на кладбище. Руку протянул к нему — указывает. «Видите?» — «Видим. Гроб нам за провал боевой операции».

Рука снова. «Видите?» — «Видим».— «Кресты деревянные — в топку их!» Цепь.

Сумасшедшая работа. Кресты летят в топку. «Так, матросы!» — «Полный!» Рванули. Нагнали конницу. Ходом, вперед!..

Белые бегут...

Под Таганрогом ночует Марковская офицерская дивизия. Часовые мерзнут. В избе офицеры. Тяжелый сумрак. Едят руками картошку. Бабка стоит. У стены кровать. На ней разметалась сыпнотифозная девушка лет шестнадцати. Один офицер смотрит на нее. Потом бабке: «Принеси, бабуля, соломы — мы спать будем». Уходит бабка. Офицер к постели, зовет других. Смотрят на девушку. «Температура 40. Понимаете? Огонь. Бла-жен-ство. Не мы ее — так другие». Склоняются ниже... Один: «Риск!.. Сыпняк у нее...» Но риск благородное дело... «Жребий — кто первый». Вот первый — снимает френч... Чуть открывается дверь: «Эй, бабка — сюда не ходить!»

Входит с маузером красный кавалерист. «Лапки вверх!» Стал и прикрыл винтовки офицеров, что стояли у входа вдоль стенки. Односельчане принимают в дверях офицеров. Ведут конники пленных марковцев... Крестьяне враждебны — «а, попались!»

Мчат и мчат бронепоезда... Лентой вьется по степи и дорогам к Ростову — Конная...

«Даешь Ростов!»

Утром 8-го на железнодорожную станцию Ростов влетают конники. Среди белых эшелонов паника. Сцена, как в германскую войну. Два мира. Из вагона «слипингкэр» смотрят генерал и другие пассажиры. Вот-вот генерала хватит удар. Смотрят конники... «Здоров, толстопузик!» Берут его... Старик железнодорожный сторож встречает конников. «Хватайте вон тот состав — там...»

По городу несутся конники. На ходу в трамвай — там офицеры! Стой! Вожатый кричит: «Товарищи, здорово!» Рукояткой стукает офицера... Буденный и Ворошилов несутся и четверо односельчан... Сидит торговка. «Бабка, чем торгуешь?» Бабка не шелохнется. К ней. А бабка усатая. Ага! Тащи полковника!.. Конники у витрины Освага (Осведомительное агентство белых). Читают:

Ростов красным сдан не будет...

Белые у Батайска за проволокой, за болотом стали. Пошла конница наша — сгубила много людей. Не взять. В обход!

По карте намечен путь в тыл белым. На Тихорецкую — в обход. Строй. «Идти за Дон, в степи безлюдные. На сотни верст. Конники держатся до конца, честно!»

Строй отвечает «ура», и шашки сверкают. Пар идет. Холодно: январь.

Степи безлюдные. Только иногда стоги громадные. Единственная радость — погреться. И у горящего сена — пляшут десятки бойцов... Руки окоченелые... Мороз до 25 градусов. Идут и идут конники...

Белая пехота Ростову грозит. Рвутся в Ростове снаряды... Белые свою конницу навстречу Конной послали — корпус донцов генерала Павлова. И встречным маршрутом идут десятки тысяч конников — белых и красных. К Торговой.

Торговая. Ночуют наши. В хатах набились вповалку — вся армия. Входят еще. «Эй, подвинься!» — «Какого полка?» — «31-го» — «А вы?» — «32-го».— «Ну, ланно — ложись». Раздеваются пришедшие — башлыки долой, бурки — глянь — погоны! Так это белые! У них те ⟨же⟩ номера полков! И пошла рубка в Торговой. В каждой хате. Дела!.. Вышибли в степь белых.

В степи белые. До 30 градусов мороз. Ночь длинна... Утром наши едут. Чернеет что-то. «Сдавайсь!» На изготовку. «Сдавайсь!» Ближе, ближе... Замерзли — с оружием. Корпус генерала Павлова. Тысяч восемь донцов.

Идет-идет Конная в тыл белым по степи. У Егорлыкской встреча.

Три неудачных атаки Конной. Стоят офицеры. Наши уже назад было. Летит калмык Городовиков — начдив 4-й. «Вы не в ту сторону наступаете. Кру-гом!» Повернули. Ударили. Есть! Взяли белые позиции.

Белые 27 февраля ворвались в Ростов. Уничтожение красных раненых в госпиталях и эшелонах. Где же Конная?..

Конная идет глубже и глубже... «Буденный у Тихорецкой...» Ага — побежали белые! Объят паникой весь белый стан.

«Буденный у Тихорецкой!» «Буденный у Тихорецкой!» «Буденный у Тихорецкой!..» Бегут белые, рвут погоны, переодеваются. К Новороссийску. А там на горах — партизаны «красно-зеленые» — таманцы, бывшие черноморцы-моряки, горцы, крестьяне местные...

Белые между двух огней. Проход через перевал за Раевской. Красно-зеленые бьют на выбор. Белые бегут к морю. «Спасите!» Англо-французская эскадра и транспорты в Новороссийске. Конная бьет арьергарды белых...

Новороссийск. Деникин тайно бежит на английском миноносце. Офицеры бегут. Жгут склады. Жуть посадки на суда — атака толпы, сходни рушатся. Люди дерутся, тонут, проклинают уходящие суда. Самоубийства... Рабочие портовые стоят. «Несите чемоданы!» — «Нет...» Казаки брошены начальством... Бородачи сидят на земле у цементных заводов. Прямо в лужах, в грязи. Истощенные кони стоят. Смотрят в море. Рабочие цементных заводов идут. «Что, казаки—завели вас атаманы и бросили?»

«Куда идти?» Красно-зеленые здесь. Красные здесь. Море — здесь... Уходят с офицерами и господами суда. Накрененные — загруженные...

Конница наша летит... И всюду вздымаются красные флаги. На Новороссийском элеваторе-небоскребе. На доме губернатора. На виллах. На избах. На заводах... На вокзале...

Сдаются оставшиеся. «Не бейте, братцы!..» Встречается Красная Армия с партизанами. Трижды целуются командиры и бойцы. Односельчане под знаменем руки жмут друг другу... «Два года ждал край освобождения!..»

Деникин разбит. «Разгрохали Деникина в корень. И только...» Бойцы Конной на Кавказе отдыхают, у Майкопа... На солнце — вверх пупами лежат. Сласть!.. С дивчатами крутят. В рюхи играют...

«Эй, в оба гляди—бойцы».

По шоссе на Киев идут поляки. Ритм. Белые орлы. Польские уланы. Познанцы — пехота — вильгельмовой выучки. Автоброневики французские. Европа!

«Конную на панов!»

Громадный лагерь кипит, гудит. Конникам на Польшу идти. 1400 верст в седле — день и ночь. Невиданный поход!

Пошла Конная. Алые штандарты вьются. Песенники стараются.

С неба полуденного—
Жара не подступи.
Конная Буденного
Раскинулась в степи...

Поляки идут. Европа! Техника — ой-ой! Наши идут — чубатые на «сивках-бурках», с тачанками... Города и села встречают и провожают — ласково.

1400 верст сделаны.

«Ну, пошли, на панов, на Европу!» Сошлась наша конница с конницей генерала Корницкого — с чистыми уланами, гусарами. «Даешь!» Легли уланы и гусары. Каски у них прорублены. Бойцы примеривают чужую форму. Потеха. Козыряют друг другу.

В штаббриг к комиссару пленных приводят. Стесняются, боятся. Комиссар вышел на минутку. Еще одного пленного привели. Увидели его поляки. «Пан поручник!» «Тс, тихо». Молчат все. Комиссар вошел. Ну — все свои, рабочие, крестьяне. Кивки. А тут стрельба. Офицер кинулся на комиссара. За шашку его. Сзади солдат польский. Давит офицера. «То офицер, то не наш...»

Бои идут. Летят убитые, раненые у нас. Пал один из четверых односельчан. В руке шашка зажата — не вынуть. Трое над ним стоят. «Ну, прощай, земляк». Пошли догонять своих. Несется Конная через старые русские, австрийские, германские окопы — перелетает через них, через проволоку.

Уходят с европейской техникой паны... Тачанки мчатся наши... Обтрепанные бойцы — конные и пешие... «Даешь!»

Паны засели в окопы, за проволоку — густая, колючая, многорядные заграждения, форты Львова. Технику шлет Европа. Инструкторы французские едут. Пополнения к панам идут...

Наши ряды поредели, бойцы на проволоке повисли многие. Раненых много. В строю остаются. Левой рукой один орудует — шашка свистит.

Падают в атаках бойцы. Самолеты покою не дают. У Грубешова — паны окружают Конную.

«Буденный в кольце!»

Три часа стоит Конная неподвижно. Дивизии. В кольце. В кольце! В кольце! Жутко. Затылки чешут. А кое-кто и дурачится.

«Даешь панское кольцо!»

Махнули на прорыв. Рубай шляхту! По мосту проносится Конная. Бойцы особой кавбригады в хвосте — прикрывают прорыв. У пулеметов погибают. Отступают понемногу. Патроны вышли! С пулеметами — тут и трое односельчан — к обрыву — и с пулеметами в реку: утопить оружие, не сдать, — а сами, может быть, и выплывут.

На поле раненый остался. Весь в крови. Коммунар. Вечереет. Кто-⟨то⟩ к нему приближается. «Поляки?» И левой рукой наган навскидку. Приближается. Жутко. «Стой!» И видно наконец — свой. Один из односельчан — Сысоев... «Товарищ дорогой, я тибе унесу...» Мотает головой коммунар. Пить просит. Пьет, потом книжку, бумаги из грудного кармана вынул. Чего-то нацарапал... Дал Сысоеву.

«Партбилет и списки ячейки тут. Прощайте. Я не жилец. Мешать буду вам. Бойцу приказываю взять брошенный пулемет. Может, вам пригодится или пусть уничтожит — только не панам. Прощайте. Коммунистический привет...»

Читает Сысоев. Кажет ему рукой коммунар. «Иди... пулемет тяни, а я... меня... брось...» Плачет Сысоев. «Милай, давай я тибе унесу... я здоровый...» Луч прожектора. Поляки. Торопит коммунар бойца. Уходит Сысоев, тянет пулемет... Помирать остался коммунар — подходящий партиец.

Прорвалась Конная. И вновь крошит панов. Туго им. Алые штандарты вьются... Паны на мировую идут...

Врангель пробует вылезти из Крыма. Знакомые все лица — корниловцы, марковцы, дроздовцы... Серии генералов.

«Конную на Врангеля!»

Белая агентура в рядах конников. Гады шипят, бойцов с толку сбивают — на погромы тянет, «жидов резать». Три полка — из всей армии — с толку сбились. В Ново-Место душат, режут евреев... Комиссар 6-й кавдивизии погромщиков останавливает. Белая агентура и одуревшие бойцы убивают его.

Позор! Невероятное произошло!

В Ракитно разоружают три полка. «Выдать зачинщиков! Выдать гадов провокаторов. Сдать оружие». Стоят полки. Не шелохнутся.

Вот шевельнулись. Бойцы винтовки со спин снимают. Для чего? Не ясно. Наганы держат. Смит-Вессоны громадные. Для чего? Не ясно. Смотрят. Волосы рвут. Стоят перед строем высшие командиры — ждут.

Наконец бойцы кладут оружие. Трое односельчан. Поцеловал один шашку, положил. Знамена наземь никнут... «Што жа мы наделали? Как жа ета?.. Кто жа мы таперь? Сволочь. Слову изменили — в Красной-то армии!.. Совестью скривили!..» Оцепенели разоруженные... Горечь, стыд, позор...

Конная идет на Врангеля.

Прорвали. «Буденный в тылу!» — «Не может быть, буденновцы погромы устраивают, разложились, не воюют...» — генерал Кутепов говорит. Едет со свитой, сам проверяет. Летят наши конники. Алые штандарты вьются... Бежит Кутепов...

Обезоруженные из трех полков — бывшие бойцы — сидят, оцепенелые трое односельчан... С обозом идут пешком... Какая невыразимая тоска...

Белые на Перекопе, у Юшуня и Чонгара стали. Валы, проволока, шеренги пулеметов — хобот к хоботу...

Готовятся части к штурму.

С ума сходят обезоруженные. «А мы-то? Что же мы не можем и помереть — будем ходить как сволочь?»

Командующий: «Будете драться?» — «Пусти, докажем».

Пошли. Замрите все — Красная Армия штурмует Крым! В темную ночь пошли полки... Трое односельчан.

По Чонгарскому мосту идет на прорыв 6-я кавдивизия. С моста падают, на мосту горы — кони, люди перебитые. У телефона ждут в штабе... Не ясно — что там у моста...

Трое односельчан вплавь садят к берегу. Ноябрь месяц! Оружье над головой... Выплыли, поползли — сзади пулемет сняли, повернули... Летит, летит Конная!

Мост пройден...

Двое односельчан. «А третий где?» У пулемета приник. Пуля навылет...

Кони без людей. Побиты бойцы... Но Крым наш! И летит, летит Конная! Рубай гадов по черепам! Пополам их — с плеча до пояса! Вихрь по степи... Белые в Константинополь бегут. Летит Конная. Горы видны... Бойцы пальцами кажут — на горы. С гор... — море! К берегу. Стой! Кипарисы. Прибой... «Дальше некуда». Стоят конники, двое односельчан — Сысоев и друг его. «Вроде кончили, а? Вот здорово. Вода дале не пущаить...» Прибой. Кони пятятся... Треплет значок эскадронный ветром. Глядят в море богатыри... «Ну, сюда боле не соваться. Хребетину поломаем, кто сунетца!»

Европа пятится... Уходят. Блокада снята... Идут грузы.

Демобилизация. Уходят конники по домам. С конями прощаются, зацеловывают их, милых, кормят чем ни на есть лучшим. Вынесли с 1918-го, милые!..

Едут бойцы — по разрухе. Едут братаны по домам. Едут на Ростов. Тихорецкую, Великокняжескую... В Сальский округ свой— где первое начало Конной, где Семен Буденный с братьями батю свово налетом освобождал и тем первый бой сделал.

...Вспоминают бойцы проездом дела минувшие. В памяти встают картины...

Станция Куберле. Ну, до дому!.. Идут двое. Победители Европы. Шинельки ветром подбитые, папахи, котомки... Шашки собственные...

По этой дороге шли в 1918-м. Колодец. Мельница...

Только тогда семеро было... Будто живых — побитых видим... И будто все семь так и идут...

К дому подходят. Ребята узнают, зовут всех... Народ бежит. Семь баб выходят. Пять соплячков с ними — лет по девятидесяти, смотрят.

— Мой где?

— А мой?

— А мой?

— А мой?

— А мой?

— Убитые лежат.

Могилки...

Две бабы к вернувшимся подходят. «Живые?!..» Котомки берут, плачут и смеются. Ведь с 1914-го мужиков своих и не видали почти... Какие года!..

Говорят бойцы вдовам: «Не тужите, бабы. Живите. Никто не тронет теперь. Все наше. Поможем».

Бородач проходит, увидел бойцов. Шапку ломает. «А, атаманец! Ну, теперь— сиди тихий».

Эпилог

Жизнь потекла. Годы побежали, зашумели за Чонгарскими днями. Страна растет, подымается... Помните — мост у Несветевичей, Лисичанск, Переездную, Волчеярскую, Лоскутовку — что Конная брала. Гудит тут — Донбасс!.. Все гудит... Помните кубанские степи, где в обход Конная шла? Комбайны идут, тракторы... Помните царский парк, дворец и часового? Теперь в парке бойцы 4-й кавдивизии гуляют и встречные собачки им служат...

Работают люди, время раны затягивает... Двое односельчан свое делают, вдовы — свое... Осень 1929-го.

Тревога!

КВЖД!

Тревога!.. Лезут по сопкам и лесам рожи бандитские. Бородачи забайкальские — кулачье. Видим опять офицеров. Опять серии генералов. Бьют на полях крестьян. Младенчика у кого-то ранили. Хлеба пропадают... Китайские банды край тронули...

Тревога!.. Страна загудела.

Преображается лик страны. «Опять нам мешать?!»

Добровольцы идут! С заводов, всюду. Кипят улицы... У военкоматов толпы... На Дальний Восток части двинулись...

Бандиты моховцы и китайцы белые деревни жгут. «Уничтожение СССР» — знамя.

Двое односельчан.

— Пошли?

— Пошли!

Справляют коней. Сами прибираются. Старые шашки смотрят.

Двое готовятся. Эх, было б семеро!..

Сопляки выросли — выше батек стали.

— Тятька, и я.

— Дядьки, и мы.

Пятеро сынков — своих и вдовьих — седлают коней.

Семеро поехали. Семь баб стоят. Вьется пыль по дороге. Мимо колодца и мельницы. Прибрались чисто красные добровольцы. Как на праздник. Посадка! Шашки в руках у дядек — старых буденновцев...

С неба полуденного —
Жара не подступи.
Конная Буденного
Раскинулась в степи...

Идут-идут конники. «Мать, советская земля — в обиду тебя не дадим!..» Идут одиночки, группки, группы, отряды, потоки, лавины сильных людей. «Не забыт год 1918-й. Не забыт год 1919-й. Не забыт год 1920-й. Ничто не забыто. Кони поены-кормлены, шашки востры. Готовы мы. Не трожь СССР! Назад лапы!»

И мчит и мчит сила наша...

Б. боец Первой Конной
Вс. ВИШНЕВСКИЙ

В ЦГАЛИ хранятся два варианта сценария Вс. Вишневского «Первая Конная»: «Черновой план киноперeложения пьесы «Конная Армия» (фонд 1038, опись 1, ед. хр. 20, автограф) и «Киноперeложение пьесы Вс. Вишневского «Первая Конная» (фонд 1038, опись 1, ед. хр. 21, автограф и машинопись). За основу публикации взят автограф «Киноперeложения пьесы Вс. Вишневского «Первая Конная». Текст подготовил к печати В. Забродин.

ПОПРАВКА

В №11 «ИК» на стр. 167 подпись под фото следует читать: «Захват» режиссера Паоло Кавара.

Призы сельскохозяйственным фильмам

В октябре с. г. в Ростове-на-Дону состоялся II Всесоюзный фестиваль сельскохозяйственных фильмов. На конкурс было представлено 85 лент — документальных, научно-популярных, учебных. Сельскохозяйственные фильмы, демонстрировавшиеся в крупнейших кинотеатрах города, просмотрело 90 тысяч зрителей.

Главный приз фестиваля и премию за лучший общеэкранный фильм сельскохозяйственной тематики поделили картины: **«По ленинскому плану»** (ЦСДФ, сценарий В. Беликова, Е. Козырева, режиссер И. Сеткина) и **«В огне жизни»** («Беларусьфильм», сценарий В. Пономарева, режиссер И. Вейнерович).

Дипломы и призы получили фильмы, посвященные отдельным отраслям сельскохозяйственного производства. Лучшими картинами о земледелии и растениеводстве признаны **«Колорадский жук и меры борьбы с ним»** («Центрнаучфильм») и **«Наука и практика»** («Таллинфильм»); о проблемах механизации сельского хозяйства — **«Всего один ярус»** (Куйбышевская студия кинохроники); о животноводстве и ветеринарии — **«Механизированный свинарник-маточник»** (Одесская киностудия).

Документальная картина Ростовской-на-Дону студии хроники **«Владимир Первицкий и его друзья»** удостоена диплома за лучший фильм по общим вопросам сельскохозяйственного производства. Награжден также учебный фильм **«Физиология сельскохозяйственных животных»**, 2-й раздел («Леннаучфильм»). Лучшим выпуском кинопериодики признан киножурнал **«Сельское хозяйство» № 5** («Центрнаучфильм»). Специальным дипломом жюри отмечена режиссерская и операторская работа в картине **«Золото пустыни»** («Туркменфильм»). Вручены также дипломы и призы, учрежденные ЦК ВЛКСМ, заводом «Ростсельмаш», зерносовхозом «Гигант», колхозом «Борец за коммунизм» и другими государственными и общественными организациями.

Индекс 70402

В ПЕРВОМ НОМЕРЕ ЖУРНАЛА «ИСКУССТВО КИНО» ЧИТАЙТЕ:

Готовясь к XXIV съезду КПСС

А. КАРАГАНОВ. Кинематографисты — селу
Ф. БЕЛОВ. Экран в предсъездовские дни
На съемках фильма «Высокое звание коммуниста»

Духовный мир современника и экран

Е. СУРКОВ. Размышления у истоков

Рецензии на фильмы «Начало», «Развязка», «Рокировка в длинную сторону», «Севастополь», «Приключения желтого чемоданчика», «1100 ночей», «Глазами друга»

Б. РУНИН. Образы, символы, иероглифы (заметки о новых фильмах Литовской киностудии)

Г. КОЗИНЦЕВ. Пророки и клоуны (глава из книги «Глубокий экран»)

В. ШКЛОВСКИЙ. Книга про Эйзенштейна

За рубежом

Ю. КУЗНЕЦОВ. Брехт и эпический кинематограф
Статьи о фильмах «На пути к Ленину», «Загнанных лошадей ведь пристреливают?»
Д. ШАЦИЛЛО. Ремарк и кино

Сценарий

В. ШУКШИН. Повторение пройденного